

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Fondée en 1859

NOVEMBRE 1929

A PARIS — Boulevard Saint-Germain, N° 106

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

A PARIS - 106, Boulevard Saint-Germain (VI^e arrond^t)

TÉLÉPHONE: DANTON 48-59

La GAZETTE DES BEAUX-ARTS, fondée par Charles Blanc, en 1859, a compté parmi ses directeurs et ses rédacteurs en chef, Emile Galichon, Edouard André, Ch. Ephrussi, Louis Gonse, Philippe Burty, Alfred de Lostalot, Ary Renan, Roger Marx, Auguste Marguillier, Emile Bertaux et Louis Réau. M. Théodore Reinach l'a dirigée jusqu'à sa mort. Publiée aujourd'hui sous la direction de M. Georges Wildenstein, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, elle embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (Architecture, Peinture, Sculpture, Gravure, Arts décoratifs, Musique).

Elle paraît en livraisons *mensuelles*, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors-texte.

COMITÉ DE PATRONAGE

MM. le Duc d'ALBE ;

ALBERT BESNARD, de l'Académie française, directeur de l'École nationale des Beaux-Arts ;

le Comte MOïSE DE CAMONDO, membre du Conseil des Musées nationaux, vice-président de la Société des Amis du Louvre ;

S. CHARLETY, recteur à l'Académie de Paris ;

ROBERT JAMESON ;

R. KŒCHLIN, président du Conseil des Musées Nationaux ;

L. METMAN, conservateur du Musée des Arts décoratifs ;

E. POTTIER, membre de l'Institut, conservateur aux Musées nationaux, professeur à l'Ecole du Louvre ;

le Baron EDMOND DE ROTHSCHILD, membre de l'Institut ;

G. R. SANDOZ, secrétaire général de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie, Vice-Président-Délégué de la Société de Propagation des Livres d'Art ;

CH. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

COMITÉ DE RÉDACTION

MM. SALOMON REINACH, membre de l'Institut ;

PAUL JAMOT, conservateur adjoint aux Musées nationaux ;

ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet) ;

LOUIS RÉAU, ancien directeur de l'Institut français de Saint-Pétersbourg ;

GEORGES WILDENSTEIN, directeur.

*Toute la correspondance concernant la rédaction doit être adressée à
M. le DIRECTEUR.*

*Toute la correspondance concernant l'administration doit être adressée à
M. l'ADMINISTRATEUR.*

*Pour la publicité, s'adresser à M. D. CRIVELLI (Publicité Henri Lebeuf),
125, rue Notre-Dame-des-Champs, Paris (VI^e).*

SOMMAIRE

	Pages
SERGE ERNST	Les tableaux de Claude Lorrain dans les collections Youssoupoff et Stroganoff
JEANNE TOMBU	Le Maître de la Légende de Marie-Madeleine
PIERRE FRANCATEL	Le grand dessein de Mansart sur Versailles
	Bibliographie

DEUX GRAVURES HORS-TEXTE :

L'enlèvement d'Europe, par Claude Lorrain : héliotypie.

Portrait d'un jeune homme, par le Maître de la Légende de Marie-Madeleine : héliotypie.

Il ne sera rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire aura été envoyé, impersonnellement, à M. le Directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*.

TARIF DES ABONNEMENTS

ÉDITION ORDINAIRE

PARIS ET DÉPARTEMENTS - - - - -	100 fr.
ÉTRANGER (Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm) - - - - -	120 fr.
AUTRES PAYS - - - - -	140 fr.

(*Le numéro spécimen : 7 fr. 50*)

ÉDITION D'AMATEUR

PARIS ET DÉPARTEMENTS - - - - -	160 fr.
ÉTRANGER (Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm) - - - - -	180 fr.
AUTRES PAYS - - - - -	200 fr.

(Cette édition spéciale contient une double suite des planches tirées en hors-texte, avant et avec la lettre).

Les abonnés de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS reçoivent pour le prix d'abonnement de 20 fr. (au lieu de 40) *Beaux-Arts*, chronique des arts et de la curiosité (Ventes, Musées, revues des livres et des périodiques, etc.), 32 pages par mois en 1 ou 2 fascicules.

LES BEAUX-ARTS

A PARIS — 39, RUE LA BOËTIE (VIII^e)

L'Art Français

Collection dirigée par GEORGES WILDENSTEIN

OUVRAGES EN PRÉPARATION :

HOUDON, par Paul Vitry

FRAGONARD, par Georges Wildenstein

CHARDIN

MANET

L'ART EN PROVENCE, par Robert Doré

Les Albums des Beaux-Arts

SOUS PRESSE :

HONORÉ DAUMIER, par Jean Laran

120 lithographies reproduites en fac-similé

DÉJA PARU :

LAVREINCE, par Robert Lespinasse

Un volume in-4° jésus (23×38), de 38 pages et 48 planches hors-texte, plus un frontispice. 250 fr.

Tirage limite à 250 exemplaires sur Arches, numérotés

Les Aquafortistes du XVIII^e Siècle

DÉJA PARU :

LOUIS MOREAU L'AINÉ (Suite de paysages gravés à l'eau-forte)

Douze planches in-folio couronne (36×23) montées sur bristol, reproduisant 33 paysages et une page frontispice gravée au burin

L'exemplaire sur papier Montval. . . 300 fr. L'exemplaire sur papier ancien. . . 500 fr.

LES BEAUX-ARTS

A PARIS - 39, RUE LA BOËTIE (VIII^e)

L'ART FRANÇAIS

Collection dirigée par **GEORGES WILDENSTEIN**

L'ART EN NORMANDIE

Par **Georges Huard**

Archiviste-Paléographe, Bibliothécaire à la Bibliothèque nationale

Prix Bordin 1929 (Académie des Beaux-Arts)

Volume in-4° raisin (25 × 32,5)

de 271 pages

dont 126 pages d'illustration

272 héliogravures

PRIX

DE L'EXEMPLAIRE ORDINAIRE :

175 fr.

PROSPECTUS SPÉCIMEN

SUR DEMANDE

En préparation :

L'ART EN PROVENCE

Par Robert Doré



Déjà paru :
**LES CHATEAUX
DE LA RENAISSANCE**

LES BEAUX-ARTS

A PARIS - 39, RUE LA BOËTIE (VIII^e)

L'ART FRANÇAIS

Collection dirigée par **GEORGES WILDENSTEIN**



J.-B. PATER

Par **M^{lle} Ingersoll-Smouse**

Docteur de l'Université de Paris

Volume in-4° raisin (32×25), de 104 pages. Tout l'œuvre connu de l'artiste en 110 pages d'illustration, 230 héliogravures. Prix de l'exemplaire ordinaire : 150 fr.

PROSPECTUS SPECIMEN SUR DEMANDE

En préparation :

CHARDIN, MANET
FRAGONARD



Déjà parus :

LANCRET, par G. Wildenstein
LA TOUR, par A. Besnard

LES BEAUX-ARTS

A PARIS - 39, RUE LA BOËTIE (VIII^e)

L'ART FRANÇAIS

Collection dirigée par GEORGES WILDENSTEIN



GIRARDON

Par Pierre Francastel

Volume in-4° raisin (32 × 25), de 180 pages. *Tout l'œuvre connu* de l'artiste en 84 pages d'illustration, 93 héliogravures. Prix de l'exemplaire ordinaire : 125 fr.

PROSPECTUS SPÉCIMEN SUR DEMANDE

Déjà parus :

GERMAIN PILON
LES LEMOYNE



En préparation :

HOUDON
Par Paul Vitry

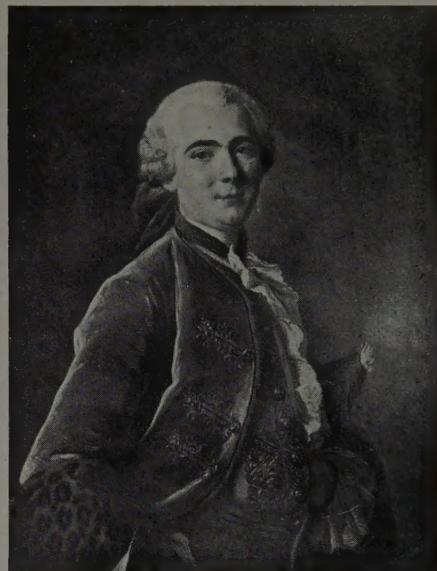


LES BEAUX-ARTS

A PARIS - 39, RUE LA BOËTIE (VIII^e)

L'ART FRANÇAIS

Collection dirigée par GEORGES WILDENSTEIN



LOUIS TOCQUÉ

Par M. le Comte Arnauld Doria

Volume in-4° raisin (32×25), de 230 pages. Tout l'œuvre connu de l'artiste en 86 pages d'illustration, 149 héliogravures. Prix de l'exemplaire ordinaire : 150 fr.

PROSPECTUS SPÉCIMEN SUR DEMANDE

Déjà parus :

LANCRET, LA TOUR



Déjà parus :

PATER, GIRARDON

Société des Amis de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris

(*Fondation Doucet*)

La BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS contient la plus
complète réunion de livres sur l'histoire de l'art qui ait
jamais été formée. Sa fréquentation est indispensable
aux amateurs, aux érudits, aux artistes.

La SOCIÉTÉ DES AMIS DE LA BIBLIOTHÈQUE
a été créée pour aider la Bibliothèque et ses lecteurs.

Entre autres avantages, les membres de la *Société des Amis de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie* reçoivent le *Répertoire d'Art et d'Archéologie* (dépouillement méthodique des revues d'art du monde entier) pour 50 fr.
au lieu de 80 fr. par an.

Les membres actifs de la Société (cotisation 100 fr. par an) entrent
gratuitement à la Bibliothèque.

La cotisation des membres adhérents (30 fr. par an) est déduite du
droit d'entrée à la Bibliothèque.

Notice envoyée sur demande adressée à M. le Secrétaire général, 11, rue Berryer.

DUVEEN BROTHERS



LONDON

PARIS

NEW-YORK

LES TABLEAUX DE CLAUDE LORRAIN

DANS LES
COLLECTIONS YOUSSOUPOFF ET STROGANOFF

La gloire de Claude en Russie date de longues années. Les gens du Nord sont toujours sensibles à cet art harmonieux et serein. L'influence de Claude sur les paysagistes russes de la fin du XVIII^e siècle et du commencement du XIX^e fut considérable. Presque tous les tableaux de paysage russes de cette époque ne sont qu'un reflet timide, une ombre fugitive, des visions divines de Claude.

Douze magnifiques tableaux de ce maître, conservés à l'Ermitage, forment, peut-on dire, un temple consacré dans les pays du Nord à son génie. Mais ce n'est là qu'une part de l'héritage laissé par le peintre en Russie. Pour donner la liste complète des tableaux de Claude qui s'y trouvent, il faut ajouter à ceux-ci cinq tableaux capitaux du peintre, qui ornaient ou ornent encore les deux plus riches et plus anciennes collections russes : la collection des princes Youssoupoff et celle des comtes Stroganoff, à Saint-Pétersbourg. Ces tableaux sont presque inconnus dans la littérature, et c'est pourquoi bien des erreurs ont cours à leur sujet, bien qu'ils tiennent dans l'œuvre du peintre une place très importante.

Dans la collection Youssoupoff figurent quatre tableaux : l'*Enlèvement d'Europe* (T. 100, 137. Signé à droite, en bas : *Claudio... Romae 1655*) ; le *Combat sur le pont* (T. 100, 137. Signé à droite, en bas : *Claudio Gel Roma 1655*) ; l'*Arrivée d'Enée en Italie ou la Naissance de l'Empire Romain* (T. 101, 136. Non signé) et le *Soir parmi les ruines romaines ou la Décadence de l'Empire romain* (T. 97, 129. Non signé) ; à la collection Stroganoff appartient un seul tableau de Claude : le *Paysage avec des paysans dansant* (T. 100, 131. Non signé).

L'*Enlèvement d'Europe*, le mythe de la fille du roi Agénor, enlevée par le taureau blanc sur les flots d'azur de la mer Ionienne, fut un des thèmes préférés

de Claude Lorrain. C'est en 1634 que nous le voyons apparaître pour la première fois dans son œuvre, sous la forme d'une eau-forte ($0,255 \times 0,196$, signée: *Claudio Gille inv. F. Romae 1634*) (1). Nous y trouvons déjà précisée avec maints détails la composition du tableau peint vingt ans plus tard pour le pape Alexandre VII.

Le dessin de ce tableau se trouve dans le *Liber Veritatis*, N° 136 ; au revers, on lit l'inscription suivante : *faict sig. Ill^{mo}. Cardinal..., creato pero giusto papa Claudio*. Les mots *creato pero giusto papa* ont été ajoutés plus tard (2). C'est pourquoi il faut supposer que la peinture fut commandée par le cardinal Fabio Chigi, avant son élection au trône pontifical en avril 1655. Nous ne connaissons pas l'histoire de ce tableau depuis la mort du pape Alexandre VII, en 1667, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, où il fut acheté en Italie par le célèbre collectionneur russe, le prince N. B. Youssoupoff (1751-1831), ambassadeur de l'impératrice Catherine II près la cour de Sardaigne, à Turin. Pendant un siècle, ce tableau fut une des plus précieuses perles de la collection Youssoupoff, et ce n'est qu'après la révolution russe, quand cette admirable collection fut partagée entre les musées de Saint-Pétersbourg et de Moscou, que l'*Enlèvement d'Europe* fut envoyé au Musée des Beaux-Arts de cette dernière ville (3).

C'est un des chefs-d'œuvre du peintre. La mer bleue comme une pierre précieuse, le ciel plein de lumière, le beau groupe d'arbres où il nous semble entendre le souffle frais du vent, toute la musique divine des éléments y sont admirablement rendus, avec une mollesse et une fraîcheur extraordinaires, une transparence vraiment magique.

Trois ans après, en 1658, Claude peignit une variante de ce tableau (Voy. N° 144). Au revers, on lit l'inscription suivante : *Claudio Gillée inv. F. Roma 1658 faict pour M. Courtois*. Dans ce second tableau, beaucoup plus petit que celui de la collection Youssoupoff (58×81), le peintre a mis au premier plan les figures d'Europe et de ses quatre compagnes (ces compagnes sont au nombre de neuf dans le tableau de la collection Youssoupoff) ; à gauche, au loin, le peintre a construit une ville ; il a modifié aussi le paysage maritime. Mais la composition de l'ensemble est très proche de celle du tableau de la collection Youssoupoff. D'après les renseignements donnés par le *Catalogue raisonné* de Smith, cette peinture fut apportée en Angleterre en 1831 par M. Lanenville et

(1) E. Dillon (*Claude*, London, 1905, p. 141) suppose qu'il faut lire 1654, mais le chiffre 34 est très net.

(2) Voy. un fac-similé dans le livre de M^{me} Pattison, *Claude Lorrain*, 1884, p. 26 et aussi p. 71.

(3) Il est curieux de remarquer que ce tableau est omis dans l'ouvrage de Smith qui, à tort, identifie le tableau peint pour le pape Alexandre VII avec le tableau de Buckingham Palace (Voy. plus bas).

se trouvait — peut-être se trouve-t-elle encore aujourd'hui — dans la collection Morrisson à Londres (1).

La troisième variante de l'*Enlèvement d'Europe* dans l'œuvre de Claude est le tableau de 1667 qui se trouve maintenant à Buckingham Palace, à Londres (102×135. Il est signé : *Claude Gillet inv. Roma 1667*) (2).



Fig. 1. — Claude Lorrain. *L'enlèvement d'Europe*. Eau-forte.

M. Lionel Cust, dans son ouvrage consacré aux tableaux de Buckingham Palace et de Windsor, suppose que ce tableau a été peint pour le successeur du pape Alexandre VII, Clément IX. Mais en réalité son histoire est la suivante : il fut peint à Rome en 1667 pour un amateur d'art parisien, un certain

(1) Voy. Waagen, *Treasures of Art in Great Britain*, t. II, p. 262; supp., p. 109.

(2) Voy. L. Cust, *The Royal Collection of paintings at Buckingham Palace and Windsor Castle*, I, Buckingham Palace, 1905; M^{me} Mark Pattison (*Claude Lorrain*, 1884) donne l'autre transcription de cette signature : *Claude Gillée f. in Roma 1667*.

M. Gabron, qui, peu de temps après, le transporta à Paris. Après sa mort, le tableau passa aux mains de ses héritiers ; le 3 décembre 1787, il parut à la vente de la collection de M^{me} la Présidente de Bandeville, petite-fille de M. Gabron (1). Le tableau fut acheté 10 000 livres par un antiquaire bien connu, J. B. P. Lebrun, mari de M^{me} Vigée-Lebrun. Le 9 mai 1829, ce



Fig. 2. — Claude Lorrain. *L'enlèvement d'Europe* (*Liber Veritatis*, N° 136).

paysage parut de nouveau à la vente de la collection de lord Gwydyr, chez Christie, à Londres. Ce jour-là, il fut acheté pour Georges IV (2 000 guinées). Jusqu'en 1843, il fut conservé à Carlton House ; à cette époque, il

(1) Voy. *Catalogue de tableaux de peintres célèbres des différentes écoles, de dessins et d'estampes... provenant de feu M^{me} la Présidente de Bandeville*, par Pierre Remy, Paris, 1787, p. 31-32. En même temps que l'*Enlèvement d'Europe*, fut vendu son pendant : un paysage maritime au soleil couchant (300 l.). Comme on sait, les collectionneurs du XVIII^e siècle aimaient beaucoup « faire des pendants » même avec des tableaux qui ne présentaient qu'une correspondance imparfaite.

fut transporté à Buckingham Palace, où il se trouve aujourd'hui (1).

La composition en est presque identique à celle du tableau de la collection Youssoupoff. Le peintre n'a modifié que quelques détails. Le nombre des compagnes d'Europe n'est plus que de quatre, la disposition des vaisseaux est différente, le troupeau est un peu plus nombreux.



Claude le Lorrain delin
N° 144

Published June 1st 1776 by John Boydell Engraver in Cheapside

R. Hardom Fecit

Fig. 3. — Claude Lorrain. *L'enlèvement d'Europe* (*Liber Veritatis*, N° 144).

Enfin la quatrième et dernière variante de cette composition jusqu'ici connue est un tableau qui fit partie, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, de la collection J. Reynolds (95×130). En 1771, il fut gravé par F. Vivarès. Le dessin de ce tableau figure dans le *Liber veritatis*, N° 111, avec l'inscription suivante : *Claudio fecit inv. R. Tableau faict pour Paris*. Nous ne connaissons pas la date de l'exécution de la peinture. Peut-être le tableau fut-il peint avant 1655,

(1) Mme Marc Pattison affirme que le tableau de Buckingham Palace a été gravé par Radclyffe (*Claude Lorrain*, p. 227).

date de celui de la collection Youssoupoff, peut-être après 1655, ce qui est plus probable. Au commencement du xix^e siècle, il appartint, d'après Smith, à lord Carrington. Il est fort différent des autres variantes du même sujet. Le groupe central d'Europe et ses compagnes est composé tout autrement. Tout le côté droit de la composition est occupé par les fabriques d'une ville maritime fortifiée. Les arbres sont groupés d'autre façon.

Parmi les dessins de Claude, nous pouvons trouver, outre ceux du *Liber Veritatis*, quelques reflets de cette composition. La variante principale de l'*Enlèvement d'Europe* — eau-forte de 1634 et tableaux de 1655 et 1667 — apparaît dans un croquis à l'encre rouge, rehaussé de blanc, appartenant au Kupferstichkabinett de Berlin (1). Au British Museum se trouve un dessin à la plume, encre et gouache de la même composition, qui ne présente que quelques petites différences avec la composition du tableau de 1655. Ce dessin est parvenu au Musée avec la collection de Richard Payne Knight, mort en 1825. Il est signé : *Claude fecit Rome 1670 (24×34)* (2). Comme beaucoup d'autres dessins du peintre de cette époque, il est très détaillé, très sec, sans cette vie, ce mouvement et cette lumière qui constituent le charme éternel des dessins de Claude. Ce dessin n'est vraisemblablement qu'un souvenir des tableaux de 1655 et 1667. Au Louvre se trouve une esquisse, avec quelques variantes, du tableau de la collection Reynolds. Elle provient de la collection Jabach, achetée par Louis XIV en 1671 (N° 26683 ; 31×42 ; dessin à la plume, lavé d'encre de Chine, rehaussé de gouache) (3).

En pendant de l'*Enlèvement d'Europe*, Claude a peint le *Combat sur le pont* (L. V., N° 137). Au revers du dessin on lit l'inscription suivante : *faict ppp. Alexandro Claudio fec. in U. R.* Les deux tableaux ont la même histoire et se trouvent aujourd'hui au Musée des Beaux-Arts de Moscou (4).

Le thème insolite du tableau : ce combat sur le pont, ces bergers fuyant avec leurs troupeaux effrayés, a été probablement inspiré au peintre par quelque légende antique, ou, peut-être, par un événement beaucoup plus proche. Mais, comme il arrive souvent dans l'œuvre de Claude, le sujet, qui semble d'abord

(1) Ce dessin est reproduit dans le livre de M. Walter Friedländer, *Claude Lorrain*, Berlin, 1921, p. 203.

(2) Il est gravé par Earlom, L. V., tome III, N° 6. Voy. aussi *British Museum. Catalogue of the drawings of Claude Lorrain*, 1926, N° 248.

(3) Voy. Ch. Martin, *Cinquante dessins de Claude Gellée*. Paris, 1922, N° 2; Louis Demonts, *Catalogue des dessins de Claude Gellée dit le Lorrain (1600-1682)*. Exposition de janvier à juin 1923. Paris, 1923, pp. 36-37, N° 31.

(4) Smith mentionne ce tableau, mais dans la table il indique à tort comme possesseur de ce tableau M. Oldfield Bowles. En réalité, c'est une variante du tableau de la collection Youssoupoff, L. V., N° 27 (voir plus loin), qui a appartenu à ce collectionneur.

L'ENLÈVEMENT D'EUROPE
par Claude LORRAIN
(Collection Youssouppoff)



purement anecdotique, devint ensuite un symbole, plein de vie et de gravité. Ce tumulte, cet effroi, dans ce paysage admirable, devant cette nature radieuse et calme, dans ce clair éther, au bord de cette mer heureuse, quelle amertume dans cette antithèse, quelle tristesse d'un cœur noble et ferme ! Par la beauté de sa peinture ce tableau n'est pas inférieur à l'*Enlèvement d'Europe*. On ne saurait



Fig. 4. — Claude Lorrain, *L'enlèvement d'Europe* (*Liber Veritatis*, № 111).

faire un choix entre les deux œuvres, qui sont peintes du même élan, issues de la même inspiration.

Les dessins du *Liber Veritatis* nous font connaître les trois variantes du *Combat sur le pont*, qui mettent en œuvre les mêmes éléments de composition : la mer, la ville au lointain, des arbres, la mêlée sur le pont, le troupeau fuyant au premier plan.

Le dessin de la première de ces variantes se trouve dans le *Liber Veritatis*,

N° 26, avec l'inscription suivante : *Claudio fecit in U. R. pour Paris p...* (les mots suivants sont coupés).

A côté, N° 27, se trouve le dessin de la seconde variante (*Claudio fecit in U. R. pour le secrétaire du Marquis Queu*) ; en 1837 ce tableau a appartenu à Ch. Oldfield Bowles (2 ft. 4 in. × 3 ft. 2 1/2 in.).

Enfin la troisième variante — le paysage montagneux, l'attaque des brigands, les troupeaux en fuite — est connu par le N° 34 du *Liber Veritatis* (*Claudio fecit in U. R. per l'eminenterissimo Cardinal Rospioglio*) ; en 1880 ce tableau (65×89) a appartenu à Lord Mulgrave.

Une esquisse de Claude pour le tableau de la collection Youssoupoff se trouve aujourd'hui chez M. Grosjean Maupin, à Paris (0,17×0,23 ; plume, sépia et rehauts de gouache (1). Il a paru, avec un nombre considérable de dessins de Claude, à l'exposition mémorable du paysage français de Poussin à Corot, au Petit Palais, en 1925. A la même exposition, on pouvait voir un dessin représentant un berger fuyant avec son troupeau, prêté par le Musée Teyler à Haarlem (2) et désigné dans le catalogue sous le titre : *Paysage, effet d'orage* (0,26×0,20. Plume et bistre, avec rehauts de blanc). Ce dessin, à ce qu'il me semble, est une étude de préparation pour le *Combat sur le pont*.

Deux autres tableaux de Claude, appartenant à la collection Youssoupoff, les pendants célèbres : le *Matin* et le *Soir de l'Empire romain*, se trouvent aussi aujourd'hui au Musée des Beaux-Arts de Moscou.

Le dessin du premier d'entre eux se trouve dans le *Liber Veritatis* N° 122 (*Paris, Claudio fecit*) (3) ainsi que le dessin du second, N° 82 (*Claudio fecit in U. R. avec, ajouté d'une autre main, Lebrun*) (4).

Aujourd'hui on connaît deux exemplaires de cette composition, l'un chez le comte de Radnor, à Longford Castle, en Angleterre (1,02 × 1,36) (5) et l'autre dans la collection Youssoupoff.

Aucun n'est signé. Les tableaux de Longford Castle proviennent, selon la tradition, de la collection de la comtesse de Verrue, vendue à Paris, en 1737 (6). Les tableaux de la collection Youssoupoff furent acquis par le prince N. B. Youssoupoff à la fin du XVIII^e siècle, probablement en Italie.

(1) Il provient de la vente D. S., 17 décembre 1924; il fit partie auparavant de la collection Habich. Il est reproduit dans les *Beaux-Arts*, 1925, N° 2, p. 31.

(2) Tous les dessins de Claude se trouvant au Musée Teyler, proviennent de la collection de Christine de Suède.

(3) Cette composition fut peinte évidemment pour Paris.

(4) Peut-être cette composition fut-elle peinte pour Charles Le Brun.

(5) Voy. *Catalogue of the pictures in the collection of the Earl of Radnor*. London, 1909.

(6) Dans le catalogue de cette collection (Ch. Blanc, t. I, p. 8), nous trouvons seulement, sous le N° 85: Deux grands tableaux: l'un représente un paysage, l'autre, une marine, achetés par

Où se trouvent les originaux de ces compositions? Nous ne le savons pas. Il se peut que ce ne soient ni les tableaux de Longford Castle, ni ceux de la collection Youssoupoff. A la vente L. Tabourier, 20-22 juin 1898, N° 97, a paru un troisième exemplaire du *Soir de l'Empire romain* (95 × 135. Acquis par M. Ruel, 6 600 francs).

Les tableaux de la collection Youssoupoff sont parmi les œuvres de choix du



Claude le Lorrain delin.

N°137

Published Janst 1st 1776 by John Boydell Engraver in Cheapside

R. Earlom Fecit

Fig. 5. — Claude Lorrain. *La bataille sur le pont* (*Liber Veritatis*, N° 137).

maître. Cette lumière douce et profonde, ce calme majestueux des eaux, cette ombre transparente des arbres, tout le charme de l'art de Claude sont là. Et tous les détails : le sol raboteux de la campagne romaine, ces pierres et ces herbes touffues, peints avec une précision, avec une fraîcheur incomparables, sont signés de son génie.

Godefroy pour l'Angleterre, 8007 liv. Dans le *Mercure de France*, 1737, juin, t. I, les sujets ne sont pas définis plus exactement.

Le *Matin* fut gravé par James Masson et le *Soir* par W. Woolett en 1772, et par Naudet (avec quelques variantes).

Des répliques réduites de ces compositions se trouvent à Grosvenor House, chez le duc de Westminster (le *Matin*, semble-t-il, est daté de 1651). A la même collection appartient une variante réduite du *Soir* (73×100) ; on en trouve le dessin dans le *Liber Veritatis*, N° 153 (1661 *Claudio iv fecit pour M. Le Brun Roma*). Au milieu du XVIII^e siècle, ce tableau a appartenu au célèbre collectionneur parisien M. Blondel de Gagny. A la vente de cette collection, ce tableau fut acheté par Basan, pour 10 000 fr. Ensuite, il a appartenu à W. Agar Ellis. En comparant ce tableau avec ceux des collections Radnor, Youssouopoff et Tabourier, nous noterons la présence de quelques détails nouveaux : un arbre, avec l'éventail léger des branches, près des ruines d'un arc-de-triomphe ; la figure du pâtre est supprimée, le troupeau est composé autrement. Ce tableau a été gravé par Wilson et Lowrie.

Une variante du *Matin* se trouve dans la collection Vanderbilt, en Amérique. Le dessin de ce tableau se trouve dans le *Liber Veritatis*, N° 185 (*Quadro facto per Ill^{mo} Eccl^{mo} Sig. principe Don Gasparo Altier. Claudio Gillée inv. fecit. Jay finij ce présent livre ce iourduy 25 du mois de mars 1675 Roma*). Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, ce tableau se trouvait dans le Palazzo Altieri à Rome ; plus tard, ayant passé par les collections Fagan, Beckford, Hart Davis, Miles, il entra dans la collection Vanderbilt (1).

Le tableau de la collection Stroganoff, plus encore que l'*Enlèvement d'Europe*, le *Matin* et le *Soir*, appartient aux sujets préférés du peintre, dont l'œuvre présente un grand nombre de tableaux et de dessins analogues.

C'est un thème essentiellement italien, que ce *dolce far niente*, ce doux repos sous l'ombre majestueuse des arbres classiques, ces danses naïves au son de la flûte. Citons ici la *Fête villageoise* (1639) du Louvre, le *Moulin* ou le *Mariage d'Isaac avec Rébecca* de la galerie Doria à Rome (réplique, 1648, à la National Gallery), la *Danse de village* de la collection du duc de Westminster, les tableaux du duc de Bedford, de lord Rateman, de lord Ellesmer, etc., trois eaux-fortes la *Danse au bord de l'eau*, la *Danse villageoise*, la *Danse sous les arbres*, les dessins du Louvre, des Offices, du Musée Britannique, des collections du roi d'Angleterre, du duc de Devonshire et d'autres, pour comprendre combien le peintre a

1) Au British Museum se trouvent les croquis du bateau et des figures qui ont servi à cette composition (British Museum, *Catalogue of the drawings of Claude Lorrain*, 1926, N°s 302, 303 et 307). Un dessin de la même composition, daté de 1673, a paru à la vente Howard 1873 (il fut acheté par M. Noseda ; un autre dessin de la même composition daté de 1677, gravé par Lewis, se trouve dans la collection du roi d'Angleterre).



Fig. 6. — Claude Lorrain. *Combat sur le pont.*

(Collection Youssououpoff, à Saint-Pétersbourg.)

aimé ce thème. Le tableau de la collection Stroganoff est un exposé nouveau, le plus réussi, de ce sujet. Le paysage frais et vert, si clair, si transparent, avec des montagnes bleues au lointain et des arbres majestueux au premier plan, est animé par de petites figures de paysans dansant, heureuse vision du bonheur qui revint de nouveau sur la terre, deux cents ans après, dans les paysages de Corot.



Fig. 7. — Claude Lorrain. *L'arrivée d'Enée en Italie, ou la naissance de l'Empire romain.*

(Collection Youssoupoff, à Saint-Pétersbourg.)

Le paysage de la collection Stroganoff est peint avec une douceur, avec une mollesse extraordinaires, avec une lumière admirable, avec ces qualités que plus tard les imitateurs du peintre ne purent ni comprendre ni réaliser dans leurs œuvres.

Il n'y a dans le *Liber Veritatis* aucune trace de ce paysage, les sujets analogues, N°s 13, 53, 55, 113, 142, correspondent à d'autres tableaux. Seulement la petite gravure de Châtelain-Vivarès (1742) d'après le tableau de la collection Stroganoff nous apprend que ce paysage fut peint en 1669 (1).

(1) Voici le texte complet de la légende : *Claudio Gillée Lorenese, pinx. 1669.* gravée à l'eau-forte par Châtelain, terminée au burin par Vivarès. — 4 feet 4 inch wide ; 3 feet 3 inch higt. —

Au milieu du XVIII^e siècle, ce tableau a appartenu au célèbre amateur d'art Eveline Pirpont, duc de Kingston. Après sa mort, en 1773, toutes ses collections passèrent chez sa veuve, la fameuse duchesse de Kingston, née Chudleigh. En 1777, la duchesse alla à Saint-Pétersbourg, avec l'intention d'y rester pour toujours; dans son bagage elle avait une collection de tableaux te



Fig. 8. — Claude Lorrain. *Soir parmi les ruines romaines, ou la décadence de l'Empire romain.*

(Collection Youssoupoff, à Saint-Pétersbourg.)

parmi eux le paysage de Claude qui nous intéresse. Et comme à cette époque la duchesse n'était pas en possession de son hôtel de Saint-Pétersbourg, elle demanda au comte Ivan Grigorievitch Tchernicheff (1726-1797), un amateur d'art également, de donner dans son palais somptueux un asile à ses tableaux (1).

Publish'd by C: Knapton 1742. In the Collection of His Grace the Duke of Kingston. — Smith mentionne ce tableau sous le N° 338.

(1) Ce palais fut construit pour le comte Tchernicheff par Vallin de la Motte, à la place de la Cathédrale de Saint-Isaac; il fut détruit vers 1840, avant la construction, par l'architecte Stakenschneider, du palais de la grande duchesse Marie Nicolaevna (plus tard le palais du Conseil d'Etat).

Au bout de peu de temps, la duchesse de Kingston quitta la Russie. Deux ans après, elle revint à Saint-Pétersbourg, acheta une maison et voulut reprendre possession de ses tableaux. Mais le comte Tchernicheff refusa de les rendre et déclara que ces tableaux lui avait été donnés par la duchesse en cadeau. Si la duchesse exigeait qu'on les lui rendît, ajoutait-il, c'est parce qu'il avait eu l'imprudence de déclarer en public que ces tableaux avaient une valeur d'environ 10 000 livres et que parmi eux se trouvaient des originaux de Raphaël et de Claude Lorrain. Cette querelle scandaleuse dura de longues années, l'impératrice Catherine essaya elle-même d'intervenir dans cette affaire, mais, en 1788, la duchesse mourut dans son château, près de Paris, sans avoir recouvré ses tableaux. Dans son testament elle raconte de nouveau cette triste histoire et mentionne que son paysage de Claude se trouve chez le comte Tchernicheff. Il apparaît que c'est la duchesse qui était dans le bon droit. Nous avons trouvé, en effet, tout à fait par hasard, un témoignage d'un homme impartial, un savant astronome allemand, Johann Bernoulli, qui visita Saint-Pétersbourg en 1777, l'année même où la duchesse de Kingston prêta ses tableaux au comte Tchernicheff. En décrivant les curiosités de Saint-Pétersbourg, Bernoulli mentionne le palais du comte Tchernicheff, et il dit à ce propos : « ...De précieux vases ornent la grande salle du palais, tendue de fort beaux velours coloriés. Les grandes chaises en sont recouvertes, mais on a déjà enlevé, par ordre du comte, le velours qui tapissait les murs, parce qu'on va y accrocher quelques tableaux précieux, qui sont donnés en garde par la duchesse de Kingston (1) ».

Nous connaissons peu de détails sur ces tableaux. La grande toile de Mignard, la *Famille de Darius devant Alexandre*, passa au prince Potemkine et fut achetée ensuite, avec toute la collection du prince, en 1792, par l'impératrice Catherine II ; elle se trouve aujourd'hui à l'Ermitage. Le superbe tableau de Luca Giordano, le *Combat des Lapithes et des Centaures*, et le paysage de Claude furent acquis par le comte Alexandre Stroganoff, un des amateurs d'art les plus éclairés de son époque, fondateur de la collection Stroganoff. Le palais Stroganoff, sur la perspective Newsky, fut transformé après la révolution russe en musée, et le tableau de Claude occupe toujours une place d'honneur dans la grande galerie du palais. Quant à la date exacte de l'entrée de ce tableau dans la collection Stroganoff, nous avons les indications suivantes : dans la première édition du catalogue de la galerie Stroganoff, en 1793, ce tableau n'est pas encore mentionné, et nous ne le trouvons que dans la seconde édition,

(1) Voy. Johann Bernoulli, *Reisen nach Brandenburg, Pommern, Preussen, Curland, Russland und Pohlen in den Jahren 1777 und 1778*. Leipzig, 1780.

de 1800, avec la remarque suivante : « faisait partie de la collection de la duchesse de Kingston ». De plus, un voyageur français, Fortia de Piles, qui visita Saint-Pétersbourg en 1791-1792, décrit ce tableau dans la collection du comte Tchernicheff, mais avec cette indication : « nous croyons qu'il ne l'a plus » (*Voyage de deux Français en Allemagne, Danemark, Suède, Russie et Pologne, fait en 1790-1792*. Paris, 1795, t. III, p. 45). C'est exactement à cette époque qu'ont eu lieu les négociations à propos de ce tableau entre le comte Tchernicheff et le comte Stroganoff. Les cinq dernières années de sa vie, le comte Tchernicheff séjourna à l'étranger (il mourut à Rome, le 26 février 1797). Il est très probable que, peu de temps après son départ, le tableau de Claude entra dans la collection Stroganoff.

Nous espérons que dans quelque temps nous pourrons compléter cette liste des tableaux de Claude qui se trouvent en Russie. Et peut-être aurons-nous lieu d'admirer de nouveau les œuvres du grand peintre lorrain, toujours vivantes et toujours émouvantes.

SERGE ERNST

LE MAITRE DE LA LÉGENDE DE MARIE-MADELEINE

I. — LES PHASES DE LA CARRIÈRE DE L'ARTISTE. SES ŒUVRES DE JEUNESSE.

IL ne se passe guère de mois que ne s'ajoute aux œuvres déjà connues du Maître de la Légende de Marie-Madeleine une peinture nouvellement apparue sur le marché. C'est dire que le catalogue de la production du Maître que l'on peut dresser aujourd'hui n'a rien de définitif. Mais en serait-il autrement dans dix ou vingt ans, et n'est-elle pas, dès à présent, suffisamment caractérisée, la physionomie de cet artiste, auquel près d'une centaine d'œuvres sont attribuées, pour qu'il faille attendre encore avant d'en faire ressortir les traits et d'en rechercher l'évolution ? L'esquisse en fut déjà tracée par les premiers historiens du Maître : M. Friedlaender, qui le distingua, MM. Hulin de Loo, Bautier, Conway et Winkler, qui s'y intéressèrent. Depuis, les contours se sont précisés. Le moment semble venu de fixer l'image obtenue (1).

* * *

Tout d'abord, il y a lieu de se familiariser avec l'œuvre qui valut au Maître son surnom. C'est un triptyque, actuellement démembré, ayant pour

(1) Voir au sujet de ce maître :

M. J. Friedlaender, *Repertor. für Kunsthiss.* XXIII, 1900, p. 256 et XXVI, 1903, p. 165 ; *Meisterwerke der Niederländ. Malerei der XV und XVI Jahr.* 1903, p. 28. — G. Hulin de Loo, *Catal. critique Expos. Bruges*, 1902, nos 282 et 283. — M. J. Friedlaender, *Orley's Anfänge und die Brüsseler Kunst. Jahrb. der preuss. Kunstsamml.*, 1908, p. 234. — M. Würzbach, *Künstlerlexikon. Suppl.*, p. 214. — F. Winkler, *Der Meister von Flémalle und Rogier Van der Weyden*, Strasbourg, 1913, p. 64. — P. Bautier, *Le Maître de la Légende de Marie-Madeleine. Bull. des Musées royaux du Cinquantenaire*, Bruxelles, nov. 1913. — Sir M. Conway, *The Van Eycks and their followers*, 1921, pp. 152, 253, 266, 402. — M. J. Friedlaender, *Belgische Denkmäler*, 1923, I, p. 312; *Die altniederländische Malerei*, IV, 1926, p. 137. — Fr. Winkler, *Altniederländische Malerei*, 1924, p. 191.

sujet l'*Histoire de sainte Marie-Madeleine*, destiné probablement à un autel de la sainte par des donateurs inconnus représentés à l'extérieur des volets. Les parties dispersées sont au nombre de six. J'ai proposé une reconstitution de l'ensemble dans un article de la *Gazette des Beaux-Arts*, que je résume brièvement.

Un premier fragment de la partie centrale, représentant le *Repas chez Simon*, au Musée de Budapest (1), a été amputé du haut et complété dans



Cl. Kremer.

Fig. 1. — Vierge à l'Enfant, donateurs, saint Guillaume d'Aquitaine et sainte Catherine.

Triptyque, autrefois à Sigmaringen.

(Londres-Knoedler.)

le bas, à senestre. Un deuxième fragment, ayant pour sujet la *Résurrection de Lazare*, est au Musée de Copenhague (2). Il a été complété à dextre, dans le haut, et cela en partie à l'aide d'un fragment ancien. La région supérieure manque. Le fond représente sainte Marie-Madeleine bénissant le prince et la princesse de Marseille, puis le voyage de ceux-ci.

(1) N° 690. H. 0,875 ; L. 0,70. Acquis en 1894 des frères Bourgeois, de Cologne, sous le nom de Maître de la Mort de Marie.

(2) N° 238. H. 1,26 ; L. 1,15. Reproduit au *Catal.*, édit. de 1904, p. 100. Acquis en 1903.

Dans la collection Figgdor, à Vienne, se voit l'intérieur du volet dextre qui montre *sainte Marie-Madeleine se livrant au plaisir de la chasse* et, dans le fond, la sainte écoutant un sermon du Christ (1).

La face intérieure du volet senestre, dans la collection Johnson, à Philadelphie (2), représente *sainte Marie-Madeleine préchant à Marseille*; dans le fond, à dextre, la suite du voyage du prince; à senestre, un ermite assistant au ravissement de la sainte. Ce dernier sujet, qui figurait dans la partie supérieure, manque naturellement.

La face extérieure des deux volets est au Musée de Schwerin (3) et a souffert de la même ablation du haut. On voit sur le volet dextre le *Christ en jardinier* et le *Donateur avec son patron saint Louis*; sur le volet senestre *sainte Marie-Madeleine et sainte Marguerite protégeant la donatrice et sa fille*.

L'œuvre est agréable dans son ensemble. On y constate l'habileté relative de la composition, qui est l'une des qualités de l'artiste, et la mollesse du dessin, qui est l'un de ses défauts. Tous les personnages ont un air douceâtre, qui n'est pas sans agrément dans les figures féminines. Les visages ne présentent guère d'oppositions d'ombre et de lumière. Les yeux, peu ouverts, sont d'un tracé conventionnel: du côté du visage, vu en raccourci, la paupière supérieure surplombe fortement le globe de l'œil, et le dessous en est parfois visible (4). Les lèvres sont très rouges, cernées de clair; le nez, très arrondi du bout, est souvent de profil, laissant plus rarement voir les deux narines, et l'attache de celles-ci est généralement placée trop haut (voir le portrait de la jeune donatrice). Les cheveux sont rendus par d'assez gros traits clairs sur une masse plus foncée. Les mains sont de deux types: molles et courbes, souvent ramenées vers la poitrine, ou raides, lorsqu'elles sont jointes, avec le petit doigt écarté et court et le pouce peu visible. Le sol est rocheux, marqué par des couches successives, et semé de pierres de forme particulière. Le tronc des arbres est couvert de jeunes pousses et de feuillage figuré par des points clairs posés sur une teinte de fond. Dans les vêtements, le Maître aime à représenter

(1) H. 1,22; L. 0,75. Voir note 4.

(2) H. 1,22; L. 0,75. Anc. avec *Marie-Madeleine chassant*, coll. Meazza, à Milan, nos 196 et 197, pl. XXIII et XXIV du *Catal.* de 1884. Tableaux attribués à Quentin Metsys. Puis coll. Ruston, en 1894. Vente Christie, 21-23 mai 1898, nos 80 et 81. Prêtés par Colnaghi, en 1902, à l'exposition de Bruges (voir *Catal. officiel* et *Catal. critique*). Vente Muller, Amsterdam, 27 avril 1909, nos 118 et 119 (repr. au *Catal.*). *Catal.* coll. Johnson, II, 402.

(3) H. 1,215; L. 0,75. Friedrich Schlie, *Beschreibendes Verzeichnis der Werke älterer Meister in der Grossherzogl. Gemälde-Galerie zu Schwerin. Schw.*, 1892, no 748. Publié par P. Bautier, *Bull. des Musées royaux du Cinquantenaire*, à Bruxelles, nov. 1913.

(4) M. Hulin de Loo, Institut supérieur d'histoire de l'art et d'archéologie, à Bruxelles. Cours de 1926.

des brocarts, sans mettre du reste un bien grand soin à en suivre les dessins dans les plis. Les piliers Renaissance, à chapiteaux de marbre blanc, font supposer une influence de Bernard Van Orley. D'autre part, la mode de la coiffe courte, adoptée par la jeune Marguerite, n'étant pas encore généralisée, puisque la mère porte la coiffe longue, l'exécution de la peinture se situe entre les années 1515 et 1520.

Autour de cet important retable ont été groupées de nombreuses œuvres se répartissant sur une quarantaine d'années. Le triptyque de la Légende de Marie-Madeleine est parmi les plus tardives.

Un triptyque cintré, conservé chez M. Dorus Hermsen, à La Haye, permettra de juger du style du Maître une dizaine d'années plus tôt. Les volets de ce triptyque représentent, à dextre, une *donatrice laïque protégée par sainte Marguerite* et, à senestre, avec *sainte Elisabeth, une religieuse décédée*, de l'hôpital Sainte-Elisabeth à Bruxelles (1) (fig. 6).

C'est dans le portrait de la religieuse qu'on peut saisir la parenté qui unit le triptyque au retable de Marie-Madeleine. Celui de la donatrice laïque est d'une dureté que l'on rencontrera plus d'une fois chez le Maître. La coiffe à mentonnière, portée par le modèle, se voit déjà dans le double portrait du Maître de Francfort et de sa femme, daté de 1496, mais la mode s'en prolonge pendant la première décennie du XVI^e siècle. D'après le style de la peinture, c'est vraisemblablement vers la fin de cette période que fut exécuté le triptyque. Celui-ci présente l'avantage de faire connaître, en sa partie centrale, l'une des



Cl. Kunstmuseum.

Fig. 2. — Vierge à l'Enfant.
(Cologne, Kunstmuseum.)

(1) Sur le cadre de la partie centrale, des armoiries effacées de dame non mariée.

Madones de l'artiste. Or la représentation de la Vierge tient une grande place dans son œuvre. La *Madone* du triptyque Hermsen s'inspire encore de Rogier Van der Weyden. Sa douceur, les précautions qu'elle prend pour soutenir l'Enfant, sont caractéristiques de notre Maître. Quant à son type : visage allongé, lèvres arquées, nez d'un profil un peu forcé, il va nous permettre, par comparaison, de remonter vers la jeunesse de l'artiste et d'y trouver des œuvres très apparentées à celle-ci, mais plus maladroites et plus archaïques.

Comme point de départ à l'étude de ces productions de jeunesse, choisissons le volet dextre du triptyque des *Miracles du Christ*, à Melbourne (1). Ce triptyque est de trois auteurs, au moins. Nous n'avons à nous occuper ici ni du plus ancien, celui qui fit la partie centrale représentant la *Multiplication des pains*, et qui s'affirme comme un élève direct de Rogier Van der Weyden, ni du plus récent, le peintre du volet senestre, qui figure intérieurement la *Résurrection de Lazare* et extérieurement *saint Pierre*. Reste le volet dextre représentant, à l'intérieur, les *Noces de Cana* et, à l'extérieur, le *Repos pendant la fuite en Egypte*. Pour M. Friedlaender, la face extérieure seule est du Maître de la Légende de Marie-Madeleine, tandis que M. Hulin de Loo tend à lui attribuer aussi la peinture intérieure. Si celle-ci n'était pas de lui, on ne pourrait expliquer l'intervention du Maître de la Légende de Marie-Madeleine pour une seule face d'un unique volet, qu'en admettant sa présence, comme jeune artiste, dans l'atelier dont faisait partie le Maître des Noces de Cana.

Le volet peut être daté d'environ 1490, car on y voit représenté, dans les *Noces de Cana*, Adolphe de Clèves, le donateur sans doute, qui mourut en 1492. Parmi les convives figurent les ducs et duchesses de Bourgogne, parents d'Adolphe de Clèves du côté maternel. Détail plutôt rare, la Vierge est debout aux côtés du Christ, au moment du miracle. L'extérieur du volet, le *Repos pendant la fuite en Egypte*, reflète l'influence de Martin Schongauer, auquel est emprunté le motif du palmier courbé par des anges. Le rapprochement avec la Madone Hermsen va de soi. Le type est bien le même : naïf et même grotesque à Melbourne, moins exagéré, plus affiné, à La Haye. On remarque surtout l'arc des lèvres de la Vierge, le nez dont la narine en raccourci double maladroitement l'arrondi, et dont l'autre s'attache très haut, et enfin le visage chiffonné de l'Enfant. D'une façon générale, la composition est empruntée, par parties, à Rogier Van der Weyden.

Le *Repos pendant la fuite en Egypte* de Melbourne, le *triptyque Hermsen* et celui de la *Légende de Marie-Madeleine* forment le cadre de cette étude. Autour

(1) 1,09 × 0,69 × 0,34. M. J. Friedlaender, *Altniederländ. Malerei*, IV, p. 137, n° 49 et pl. XLVII-IL ; Sir Martin Conway et Seymour de Ricci, *Burl. Mag.*, 1922, pp. 163 et suiv.

de la première de ces peintures se grouperont les œuvres de jeunesse de l'artiste, pour la plupart des Madones, appartenant encore à la dernière décennie du XV^e siècle. Le triptyque de Marie-Madeleine est typique de la dernière période de sa carrière, caractérisée par l'influence de Bernard Van Orley qui, d'une façon générale, se fait sentir à partir de 1515 environ. Entre ces deux groupes se placent les œuvres de la période moyenne où l'on voit l'artiste abandonner l'exagération des caractères de jeunesse, corriger la maladresse de ses premières œuvres, atteindre parfois à une réelle sensibilité, mais remplacer bientôt la technique hésitante du début par une pratique de plus en plus commerciale. Le triptyque Hermsen est, entre autres, un exemple de cette production de la maturité du Maître, qui doit se placer entre 1500 et 1515.

* * *

Du *Repos pendant la fuite en Egypte* de Melbourne, on peut rapprocher une série de *Vierges à mi-corps* :

1. Un petit panneau de la collection Houtart, à Monceau-sur-Sambre (1), représentant la *Vierge avec l'Enfant* sur un croissant, devant un fond d'or ponctué, entouré d'une gloire. La Vierge tient des deux mains l'Enfant qui lève la main droite pour bénir et tient une pomme dans la main gauche.

2. Un autre, du Kunstgewerbe Museum de Cologne (coll. Clemen), représentant également la *Vierge* sur un croissant, avec cette principale différence que l'Enfant tient la pomme des deux mains.

3. La partie centrale d'un triptyque (autrefois à Sigmaringen, dans la collection du prince de Hohenzollern) qui, par son style, semble légèrement postérieur aux œuvres précédentes. Les volets du triptyque représentent, devant



Fig. 3. — *Vierge à l'Enfant.*
(Anvers, Musée Mayer Van den Bergh.)

(1) Exp. Charleroi, 1911, n° 259. H. 0,27 ; L. 0,17.

un fond de paysage : à dextre, un *ecclésiastique avec son patron saint Guillaume d'Aquitaine* ; à senestre, *sainte Catherine*. Le portrait présente le froncement de nez caractéristique ; les mains de la sainte, avec le petit doigt recroquevillé et terminé en boule, attirent l'attention. L'arbre isolé du fond, très semblable à ceux de l'*Adoration des Mages* de Bruges, de Colijn de Coter, est, en somme, bien bruxellois. Les deux saints ont des nimbes ouvragés. Le cadre peint et doré porte l'inscription suivante : *O Maria, O Regina simplex, casta columbina quae es mundae medicina, ad medendum me festina.*

4. Une réplique de la *Vierge* précédente, dans le commerce à Bruxelles en 1927 (1), peut avoir été exécutée notablement plus tard. L'intervention du Maître lui-même est ici moins certaine. Une restauration a transformé le sujet, qui devait être encore une *Vierge allaitant*.

L'imitation de Rogier Van der Weyden que décèle ce groupe de Madones est également très sensible dans une *Annonciation* de la chapelle royale de Grenade (2). L'œuvre, don d'Isabelle la Catholique, morte en 1504, est donc certainement antérieure à cette date. Son analogie avec la *Vierge de Melbourne* et les Madones à mi-corps qui viennent d'être citées, invite à faire remonter son exécution à une date plus proche de 1490 que de 1500.

Une autre *Annonciation*, provenant également d'Espagne, apparentée à la précédente, mais déjà plus évoluée, semble au contraire des environs de l'an 1500 (3).

C'est aux œuvres dérivées de la *Madone de saint Luc* de Rogier qu'est pris le motif de la *Vierge allaitant*, tenant d'une main l'Enfant et portant l'autre à sa poitrine, motif que l'on retrouve dans un deuxième petit tableau de la collection Clemen, à Cologne (4) (fig. 2), et dans un autre signalé par M. Friedlaender chez Hartekamp, à Harlem (5), tandis qu'une *Madone* de Bonn (6) est encore un type d'« imitation croisée », suivant l'expression employée par M. Hulin de Loo pour désigner des emprunts simultanés à différentes œuvres. Nous y

(1) Langevelt.

(2) H. 0,42 ; L. 0,34. Panneau rogné en haut et en bas. M. Gomez-Moreno (trad. par E. Bertaux), *Un trésor d'art flamand du XV^e siècle à Grenade. Gaz. des Beaux-Arts*, oct. 1908. Repr. p. 307. — Attribution de M. Hulin de Loo.

(3) Londres, Spanish Art Gallery. — Attribution de M. Hulin de Loo.

(4) Kunstmuseum. H. 0,28 ; L. 0,187, avec le cadre.

(5) H. 0,24 ; L. 0,155. Coll. V. Pannwitz, aupar. Von Kauffmann. Formait autrefois diptyque avec une *Adoration des Rois* de Marcellus Coffermans, dans une collection privée de Vienne ; Friedlaender, *Der Meister von Flemalle und Rogier Van der Weyden*, pp. 128-129.

(6) N° 134, H. 0,25 ; L. 0,155. Friedlaender, *Repert.* 23 (1900), p. 256, et 26 (1903), p. 165. Je tiens de M. Joseph Destrée la photographie d'une réplique de cette dernière composition (cintrée, avec de légères variantes dans le diadème et le regard de l'Enfant).

voyons paraître un autre type de Vierge, que le visage assez large, la chevelure défrisée et collée au front rendent facilement reconnaissable. Il se retrouve dans un petit tableau de la collection Oppenheimer, représentant la *Visitation* d'après Rogier Van der Weyden (1).

Un motif de Vierge, répété très souvent, a dû être adopté de bonne heure par le Maître. C'est celui qui montre la *Vierge debout à mi-corps*, tenant sur ses mains l'Enfant assis et posant tendrement sa joue contre la petite tête. L'Enfant, appuyé contre le sein de sa Mère, l'entoure de ses mains. La Vierge, aux épaules étroites, à la tête assez forte signalée plus haut, semble très jeune et se dessine à dextre en silhouette verticale. Ce type de Madone pourrait dériver, par l'intermédiaire de Rogier, du Maître de Flémalle, dont la Madone de Francfort présente également le motif de l'Enfant tenu « assis en l'air », les mains disposées de façon analogue. Là, l'Enfant est complètement vêtu et les mains de la Vierge sont plus visibles. Les deux têtes ne sont pas encore rapprochées, mais un pan du voile, descendant de la tête de la Vierge, vient toucher les cheveux de l'Enfant. On connaît du type décrit plus haut, de nombreuses répliques qui témoignent de son succès, à savoir :

1. Dans la collection Mayer Van den Bergh, à Anvers (2) (fig. 3) ;
2. Au château de Linciaux, chez M^{me} la comtesse G. d'Oultremont (3) ;
3. Autrefois chez Dowdeswell (4) ;
4. Autrefois dans la collection Carvalho (5) ;
5. Anciennement dans la collection Warnecke (6) ;
6. Dans la collection du comte de Demandolx-Dedons, à Marseille (7) ;
7. Anciennement dans la collection Hildebrandt (8).

II. — LES ŒUVRES DE LA MATURITÉ ET DE LA DERNIÈRE PÉRIODE

C'est parmi les plus anciennes, à en juger par la simplicité de la composition, qu'il faut placer un petit triptyque double, vendu en 1883, dans la collection

(1) H. 0,19 ; L. 0,14. Expos. Londres, 1927, n° 84. — Attribution de M. Hulin de Loo.

(2) N° 6, H. 0,255 ; L. 0,155.

(3) Formant diptyque avec le portrait de Guillaume Bibaue, chartreux, œuvre datée de 1523 et sans doute d'une autre main. Exposé à Bruges en 1902 et à Gand (n° 295) en 1913.

(4) Devant un fond de paysage qui semble avoir été ajouté par la suite. S. Reinach, *Répert.*, C. 398.

(5) Winkler, *Altniederlaend. Malerei*. Repr. p. 191.

(6) G. Petit, Paris, 26-27 mai 1926, n° 7. Repr. au *Catalogue*. H. 0,29 ; L. 0,205, y compris le cadre. Peut-être le même que le précédent.

(7) H. 0,26 ; L. 0,18.

(8) Berlin, Lepke, 7 mai 1912, n° 47. Repr. au *Catalogue*, fig. 1. H. 0,26 ; L. 0,18.

de Beurnonville (1). A l'extérieur, le triptyque inférieur représente *saint Pierre* et *saint Jacques le Majeur* devant un mur crénelé, et le triptyque supérieur, deux anges volant. A l'intérieur, les volets du bas, divisés en deux compartiments, figurent, à dextre, la *Résurrection* et *saint Jérôme*; à senestre, *sainte Véronique* et *saint Grégoire à l'autel*. Le centre de la partie inférieure représente la *Madone à la fleur*, en pied, copie littérale de la composition perdue de la jeunesse de Rogier, tandis que le triptyque supérieur, cintré, montre au centre le *Christ en croix* et, sur les volets, la *Vierge* et *saint Jean*. Le même motif de la *Madone à la fleur* en pied, mais dans une chambre, est signalé par M. Friedlaender comme partie centrale d'un (retable dans le commerce, à Munich, en 1909) (2).



Cliché Illustration.

Fig. 4. — *Madone au livre*.

(Anvers, Musée Mayer Van den Bergh.)

Un groupe de trois œuvres présente à peu près le même degré d'évolution de style. On y voit la *Vierge*, la tête couverte du manteau et inclinée du côté

(1) Paris, 1883, n° 57. Repr. au Catal., avec l'attribution : « École des Van Eyck ». Tript. inférieur : H. 0,35 ; L. 0,30 ; Tript. supérieur : H. 0,18 ; L. 0,15.

(2) M. J. Friedlaender, *B. Van Orley und die Brüsseler Kunst*, Jahrb. 1909.

(3) N° 133. H. 0,26 ; L. 0,175. M. J. Friedlaender, *Repert.*, 23 (1900), p. 256, et 26 (1903), p. 165.

(4) N° 13. H. 0,40 ; L. 0,29.

On jugera des progrès accomplis par le Maître dans deux *Madones au livre*, dont l'une est au Musée de Bonn (3) : l'enfant est nu et feuille le livre que tient la Vierge. L'autre, en pied, est dans la collection Mayer Van den Bergh, d'Anvers (4) (fig. 4). La Vierge, assise sur un trône gothique, comme chez Quentin Metsys, est particulièrement charmante par son expression puérile, que ne réussit pas à lui enlever son double menton. L'Enfant, vêtu d'une chemise entr'ouverte, se désintéresse du livre qui lui est présenté. Très soignée, l'œuvre s'inspire d'une composition de Rogier connue par des répliques.

opposé à l'Enfant, entourant celui-ci de ses mains. L'Enfant assis, à peine couvert d'un lange, rejette la tête en arrière et tient, des deux mains, une pomme. Ce motif figure :

1^o Sur un panneau vu par M. Hulin de Loo, chez Bourgeois, à Paris, et qui, d'après ses qualités, pourrait bien être l'original ;

2^o Sur une réplique moins bonne, du Musée de l'Ermitage. Elle a fait l'objet d'une note dans le *Burlington Magazine*, où elle a été reproduite sous la rubrique : « École de Rogier Van der Weyden(1) ;

3^o Sur une autre réplique, inférieure encore, vue à Londres, dans le commerce, par M. Hulin de Loo.

La Vierge, dont l'attitude est empruntée à Rogier Van der Weyden, a le même type et le même décolleté que dans les tableaux du groupe précédent.

Particulièrement empreintes de sensibilité sont les *Madones à l'Enfant endormi*, connues par les ventes Talon(2) et Lehmann(3) (autrefois Peltzer — réplique de la précédente). On y voit la Vierge tenant endormi, l'Enfant dont elle soutient le coude et qui s'est emparé du pouce maternel (fig. 5).

D'apparence plus archaïque, à cause du voile qui lui couvre la tête, mais, en somme, du même type que les dernières, une *Vierge allaitant*, en buste (vente Haro)(4), est une réplique avec variantes de l'œuvre de jeunesse de Rogier Van der Weyden.



Fig. 5. — *Madone à l'Enfant endormi.*
(Vente Talon.)

(1) A. Pappé, *Two unpublished Flemish pictures in the Hermitage. Burl. Magaz.*, décembre 1925, p. 335. Canvas (?). H. 0,32 ; L. 0,21. Autrefois collection Stroganoff.

(2) Vente Talon (Fiévez), mai 1927. H. 0,27 ; L. 0,185.

(3) H. 0,26 ; L. 0,16. Vente Peltzer, Amsterdam (Muller), 26 mai 1914, n° 24. — Vente Lehmann, 3^e partie, Paris (G. Petit), 12 et 13 juin 1925, n° 235. — Frimmel, *Studien und Skizzen zur Gemäldekunde*, fasc. I, p. 64 et pl. XXIII.

(4) Paris, 12-13 décembre 1911, n. 132. H. 0,25 ; L. 0,19. — Attribution de M. Hulin de Loo.

Le catalogue de la galerie de Donaueschingen attribue au Maître de la Légende de Marie-Madeleine une réplique libre et plus petite de la Madone de Rogier de cette galerie, en la possession de l'évêque de Saint-Gall. Peut-être est-elle du même type que celle qui se trouvait dans le commerce, à Londres, en 1925, et qui fut aussi attribuée à notre Maître (1). C'est un exemple d'« imitation croisée », puisqu'elle s'inspire à la fois de la Vierge de Donaueschingen (à présent à Heiligenberg, près de Constance), et de la Vierge Ryerson. Les reflets clairs sur les lèvres, les coins du front et les articulations des mains permettent de douter de l'exactitude de l'attribution.

Ajoutons à cette liste deux Madones dont l'attribution peut être contestée. L'une d'elles, qui a fait partie des ventes Edm. Noël (2) et Weber (3), est figurée présentant le sein à l'Enfant qui tient une tige de ronce. L'autre appartient à M. Lucas Moreno, à Paris (4).

Des œuvres plus importantes ou plus complètes nous sont parvenues de cette période moyenne de la carrière du Maître, notamment, un triptyque aujourd'hui démembré, dont la partie centrale, une *Madone*, autrefois chez Boehler, à Munich (5), reproduit librement la Vierge à la fenêtre, de l'atelier de Rogier Van der Weyden. Les volets, au Rijksmuseum d'Amsterdam, montrent les donateurs *Thomas Isaacq*, et sa femme, avec leurs *saints patrons* (6). J'ai publié l'ensemble dans la *Revue d'Art* (7), et retracé la biographie de Thomas Isaacq, dit « Toison d'Or », roi d'armes de la Toison d'Or, qui peut être suivie depuis 1491 jusqu'en 1540 (ou 1539), époque de sa mort à Bruxelles, où il habitait. La Vierge s'apparente aux Madones Peltzer et Talon. Si l'évolution de l'artiste a été continue, il semble que cette œuvre ait dû précéder la Vierge du *triptyque Hermsen*, examiné plus haut, où l'artiste reprend le type allongé de ses premières années, mais en l'affinant singulièrement. Une certaine recherche préside, dans cette dernière composition, à l'arrangement des draperies, qui forment des plis menus.

De plus en plus, les caractères gothiques vont s'atténuer et le type de la Madone s'imprégnner d'italianisme. On peut en juger par une série de *Madones à la fleur*, à mi-corps, répliques partielles de la composition en pied de

(1) Spanish Art Gallery. — Communication de M. Hulin de Loo.

(2) Paris, Petit, 27 mai 1924, n° 18.

(3) Bruxelles, Fiévez, mai 1926, n° 112.

4) H. 0,42 ; L. 0,31.

(5) H. 0,87 ; L. 0,67 ; *Les Arts*, n° 82, octobre 1908. — S. Reinach, *Répert. de peintures*, D, p. 416, n° 6. — Attribution de M. Hulin de Loo.

6) N° 346, H. 0,91 ; L. 0,29. Acheté au baron Van Heemstra, 1879, La Haye.

(7) Janvier 1929, p. 39 ; Février 1929, p. 39 ; *Onze Kunst*. Maart 1929, p. 99.

Rogier Van der Weyden, que notre peintre a déjà utilisée, notamment dans le double triptyque de Beurnonville.

L'une de ces Madones forme le centre d'un triptyque cintré (collection Van den Bergh, d'Anvers), dans le haut duquel apparaissent Dieu le Père et la Colombe. Les volets représentent *sainte Catherine* et *sainte Barbe* (1). Un paysage forme le fond des trois parties. Dans cette œuvre, d'ailleurs très



Fig. 6. — *Vierge à l'Enfant; donatrice et sainte Marguerite; donatrice et sainte Elisabeth.*
(La Haye. Collection Dorus Hermsen).

soignée, on peut remarquer une particularité que l'on saisit aussi dans le triptyque Hermsen et dans d'autres peintures du Maître : la place de la bouche donne souvent lieu, chez lui, à une hésitation, et il commence alors par la mettre trop haut. On distingue encore les traces de ces repentirs. Une autre

(1) N° 22 C. H. 0,49 ; L. 0,34. — V. H. 0,515 ; L. 0,155. Reprod. au *Catal.* 1903, p. 33 (Joseph Destrée). — P. Bautier, *Le Maître de la Légende de Marie-Madeleine. Bull. des Musées royaux du Cinquantenaire*, à Bruxelles, nov. 1913. — E. Michel, *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1924.

version du motif principal, beaucoup moins soignée et, semble-t-il, antérieure, se trouve à la Collection Wallace (1). Une autre encore, qui comporte l'adjonction d'un *saint François recevant les stigmates*, forme le centre d'un triptyque de la Galerie Durazzo-Pallavicini de Gênes (2). Sur les volets, un *donateur protégé par les saints Cosme et Damien*, et une *donatrice*, que présente *sainte Anne*, semblent être italiens ou espagnols plutôt que flamands. On trouvera plus loin d'autres exemples où la Madone est accompagnée soit de saint François, soit de saint Bernard. La sainte Anne est plus individualisée et plus souplement dessinée que ne le sont généralement les figures de saints patrons chez cet artiste (3). On peut en rapprocher, comme pose et comme type, une *Vierge de douleurs*, en buste, faisant pendant à un *Christ souffrant* copié de Van der Goes, tous deux dans le commerce à Paris, en 1925 (4). La Vierge présente de façon très visible tous les caractères du Maître. On se rappellera la paupière supérieure recouvrant l'autre, le nez arrondi dont les narines s'attachent trop haut, la bouche rouge cernée de clair, le modelé sommaire avec élimination complète des ombres. Les doigts sont longs et raides et les ongles beaucoup trop petits.

Une œuvre attrayante par son caractère intime est la *Sainte Famille* du Musée d'Anvers (5), qui réunit dans une chambre les personnages sacrés, à la fin de la journée, alors que saint Joseph rentre du travail et que la Vierge laisse tomber sur les genoux le petit vêtement qu'elle cousait.

* * *

Dans la dernière partie de la carrière du Maître, on voit apparaître des éléments symptomatiques du nouveau courant qui va dominer le XVI^e siècle, et cela très probablement sous l'influence de Bernard Van Orley, chef incontesté de l'école bruxelloise dès ce moment. Les architectures de marbre polychrome employées par Bernard Van Orley apparaissent dans les œuvres du Maître de la Légende de Marie-Madeleine aux environs de 1515. On les rencontre dans la peinture destinée à clôturer la série des tableaux de la *Légende de saint*

(1) N° 548. *Catal.* p. 98.

(2) Dr F. Dülberg, *Frühholländer in Italien*, p. XXXI, et *l'Art flamand et hollandais*, II, 1912, p. 86. — P. Bautier, *art. cité*.

(3) Une jolie *Vierge à la fleur*, voisine de celles du Maître de la Légende de Marie-Madeleine, mais reproduisant plus fidèlement le type de Rogier Van der Weyden, se trouve dans la collection du vicomte de Ruffo de Bonneval, à Bruxelles.

(4) Lucas Moreno. Chaque panneau : H. 0,32 ; L. 0,22. — Attribution de M. Hulin de Loo.

(5) Acheté à M. Arens, de Bruxelles. Publié dans *Artibus patriae* et dans la *Revue de l'Art*, mars-avril 1925, p. 152 (A. J. J. Delen). — Attribution de M. Hulin de Loo.

Rombaut (1), ornant jadis la chapelle de ce saint, à Malines, et conservés actuellement à l'église métropolitaine de cette ville. Cette peinture a pour sujet le culte des reliques de saint Rombaut et pour but d'inciter les fidèles à l'offrande. Elle fut offerte par Jehan Micault et sa femme, *Livine Cats Van Welle*, que l'on voit représentés au premier plan, devant des prie-Dieu ornés de leurs armoiries (2). Jehan Micault, receveur général des finances, et trésorier de la



Cliché Spink & Son.

Fig. 7. — *La Vierge des Sept Douleurs. Christophe Knuyvet et sa femme.*

(Triptyque de la Coll. de Lord Lee of Fareham, à Richmond.)

Toison d'or, « âgé et débilité » dès 1531 ou 1532, mourut en 1539 et sa femme, en 1547 (3). En raison de l'âge apparent des donateurs, de l'absence

(1) H. 1,13 ; L. 6,685 (jour). Exposé à Bruges en 1907. M. J. Friedlaender, *Orley's Anfaenge und die Brüsseler Kunst. Jahrb. der preuss. Kunstsamml.* 1908, p. 234.

(2) Celles-ci sont, pour le donateur : d'azur au chevron d'or accompagné de trois chats d'argent assis et posés de front cimier : un chat de l'écu, tenant entre les dents une souris de sable ; pour la donatrice : de sable, au fermail d'argent garni d'or, au chef cousu de gueules, chargé de trois losanges d'argent accolés en fasce.

(3) Th. de Raadt et E. de Munck, *Annales de la Société archéologique de Bruxelles*. Année 1889, pp. 97-141.

de leurs enfants, dont les premiers durent naître aux environs de 1515, il semble que l'on doive situer l'exécution de cette œuvre à une époque antérieure de peu à cette dernière date. La mode de l'escoffion de Livine Cats Van Welle et le style de la peinture, d'ailleurs très restaurée, ne s'y opposent pas.

On retrouve des architectures analogues dans une autre œuvre que la biographie du donateur permet de dater de la même époque. C'est un triptyque de la collection de lord Lee, à Richmond, et qui provient de l'église d'Ashwell-thorpe. Le centre de l'œuvre montre la *Vierge des Sept douleurs*, celles-ci étant représentées dans le paysage du fond. Sur les volets, le donateur *Christophe Knyvet*, seigneur anglais résidant à Malines de 1512 à 1515, sa femme, *Catherine* qui, d'après ses armes, se rattachait à la famille des Berthout de Grimberghe, et leurs saints patrons. L'extérieur des volets représente *sainte Barbe* et *saint Jean l'Évangéliste*, en grisaille, sous des édicules. Dans la composition centrale, l'artiste se tire avec honneur d'un problème assez difficile : des coulisses servant de décors aux scènes des Sept douleurs remplacent les médaillons traditionnels. Des portiques ornés de grotesques abritent les représentations de la Purification et de Jésus parmi les docteurs. Comme dans le tableau des Micault, le remplacement des fenêtres est encore gothique. La perspective est défectueuse, l'artiste n'ayant aucune notion du point principal. Quant aux portraits des donateurs, qui portent des vêtements armoriés, ils présentent des disproportions dans les mains, visiblement trop petites (fig. 7).

L'italianisme se manifeste autrement que par l'architecture dans un triptyque passé dans le commerce, à Londres, en 1917 (1). Le centre représente, dans un paysage, une *Vierge* en pied, assise, tenant l'Enfant vêtu, qui feuillette un livre des deux mains, groupe encadré par *saint Adrien* et *sainte Madeleine*. Sur les volets, figurent le donateur et sa femme, leurs patrons, saint Charlemagne ou saint Henri et sainte Elisabeth, et, à très petite échelle, leurs enfants : six fils, dont un chanoine, et cinq filles, dont une religieuse. Une vaste construction, dans le paysage du fond, est d'ornementation hispano-mauresque et fait donc supposer, chez l'artiste, une connaissance des pays ibériques. Saint Adrien est équipé en guerrier romain : cuirasse ornée de reliefs, lambrequins de cuir, casque ouvragé. La peinture se trouvant datée par la longueur de la coiffe de la donatrice (de 1515 à 1518 ?), cette représentation de guerrier à la romaine est sans doute l'une des plus anciennes chez nous (2). La Madeleine retient, elle

(1) Spanish Art Gallery-Centre : H. 22 inch.; L. 17 inch. — Attribution de M. Hulin de Loo.

(2) Pour M. Hulin de Loo, elle pourrait être la réplique inversée d'une figure du même saint peinte sur un panneau du Musée de Glasgow, et que répète également une peinture murale de l'église Saint-Pierre d'Anderlecht. L'inversion, qui s'explique, dans l'œuvre du Maître de la

aussi, l'attention par son costume étranger aux modes des Pays-Bas. La lourde jupe à gros plis est brodée dans le bas d'inscriptions. Sur la tête, la sainte porte une sorte de résille. Le type de la Vierge se différencie des autres madones du Maître. Les volets fournissent un nouveau sujet d'étonnement. Bien que représentés avec des visages enfantins, l'un des fils porte déjà une aumusse, et l'une des filles est vêtue en religieuse. Peut-être ces attributs furent-ils ajoutés par la suite ?

Il faut placer ici le triptyque démembré de la *Légende de Marie-Madeleine*



Fig. 8. — *Adoration des Magés*. Triptyque, autrefois Cologne, Wallraf-Richartz Museum.

dont la donatrice âgée a la même coiffure que celle qui vient d'être examinée, tandis que sa fille a déjà adopté une mode plus récente. Les piliers de marbre polychrome de style Renaissance en ont été signalés plus haut.

Les architectures sont plus simples dans deux volets importants, autrefois à Londres, dans le commerce (1), et représentant, l'un *Philippe Hannock* avec sa femme *Marié Colissone* (ou *Colinszone*, *Colensone*) décédée, et saint Philippe ;

Légende de Marie-Madeleine et dans la peinture murale, par la nécessité de tourner le saint vers d'autres figures sacrées, a entraîné certaines modifications dans la place donnée aux attributs. Ajoutons qu'une réplique exacte du tableau de Glasgow a été vendue dans la collection Fétils (Le Roy, 8-12 nov. 1909). Le médaillon encastré dans le mur serait la reproduction fidèle du revers de la médaille frappée à l'occasion du mariage de Marguerite d'Autriche avec Philibert de Savoie. Dans le triptyque Knyvet (voy. plus haut) on trouve déjà plusieurs exemples de cuirasses romaines.

(1) Dowdeswell. — Attribution de M. Hulin de Loo.

l'autre, le gendre du donateur précédent, *Charles de Clercq*, protégé par saint Charlemagne et accompagné de sa troisième femme, *Anne Hannock* (1). Philippe Hannock avait épousé Marie Colinszone en 1480 ; devenu veuf, il se fit prêtre. L'œuvre, peinte après le décès de Marie Colinszone, — la date en est malheureusement inconnue — est donc antérieure à l'entrée en religion de Philippe. L'épitaphe de Charles de Clercq (1477-1533) jadis à l'église de Saint-Jean à Malines (2), nous instruit sur les importantes fonctions du personnage, sans les mentionner toutes. Successivement Conseiller-trésorier des Guerres (1506), Trésorier des Finances (1509 ?), Maître de la Chambre des Comptes (avant 1513), il devint ensuite Commissaire général au Royaume de Naples. Son mariage avec Anne Hannock (morte en 1537) doit être antérieur à 1509. Dans l'œuvre du Maître de la Légende de Marie-Madeleine, les deux portraits masculins sont particulièrement réussis : Philippe Hannock, le vieillard aux traits fins et dont se devine l'intelligence lucide ; Charles de Clercq, homme d'État au physique imposant comme sa charge. Les femmes sont d'allure plus effacée, surtout Marie Coliszone, dont l'apparence débile fait pressentir une mort prématurée. Les vêtements du couple de senestre indiquent une date proche de 1520. Charles de Clercq cependant semble avoir là plus de quarante-trois ans. Au revers, les volets représentent l'*Ecce homo* en grisaille. On remarque la simplicité sévère des architectures et la perspective plus scientifiquement établie que précédemment.

Un panneau dans le commerce à Londres (3), représentant l'*Arrestation du Christ* et en même temps, une religieuse donatrice agenouillée vers la dextre, se rattache par ses types, son style, la forme du casque de l'un des soldats, à plusieurs des œuvres qui viennent d'être citées

Vers 1520 se place, à en juger par le costume des donateurs, un triptyque du Musée de Bruxelles représentant, dans sa partie centrale, l'*Annonciation* et, sur les volets, *Simon Du Quesnoy*, sa femme *Marie Van der Tommen*, leurs quatre fils (dont deux décédés), leurs trois filles et leurs patrons, saint Simon et sainte Marie l'Égyptienne (4). Les armoiries des donateurs (5) sont accrochées

(1) Les armoiries pendant aux arbres et à l'un des piliers du portique sont, pour la famille de Clercq Boevekerke : d'azur à la fasce d'or accompagnée de trois étoiles à six rais d'argent ; — pour la famille Hannock, aux 1 et 4 de gueules, à trois ailes d'or, aux 2 et 3 de gueules à deux épées basses d'argent gardées d'or et de sable; posées en sautoir au quartier brochant sur le tout de sable à la fasce accompagnée en chef de trois étoiles à cinq rais d'argent.

(2) *Mechelen opgeheldert*, Bruxelles, 1770, p. 319.

(3) Galerie Cyril Andrade. H. 49,5 inch.; L. 25,5 inch. Repr. *Burlington Magazine*. Décembre 1928. Attribué à Bouts.

(4) N° 555 B. Centre : H. 0,80 ; L. 0,675 (jour) ; — Volets : H. 0,815 ; L. 0,285 (jour).

(5) Du Quesnoy : de sable au chevron d'or accompagné en pointe d'une feuille de chêne du

aux arbres dans un paysage baigné de clair-obscur et qu'animent de petits personnages peints de façon spirituelle. L'artiste a soigné l'arabesque que silhouettent sur le ciel les têtes et les arbres. La composition centrale est encore toute gothique et, comme les deux *Annonciations* signalées parmi les œuvres de jeunesse, empruntée à Rogier Van der Weyden.

L'artiste se modernise sensiblement dans une *Adoration des Mages* formant triptyque, anciennement au Musée de Cologne et datant au moins de 1520 (1) (fig. 8). Là, il ne commet plus d'erreurs de perspective et se plie à une symétrie de décor qui n'est pas sans rappeler certains maniéristes anversois, ainsi que le fait, du reste, la figure du mage nègre. Casqué et couronné, celui-ci mêle dans son accoutrement les éléments antiques et orientaux. L'Enfant n'a plus rien du bébé gothique de Rogier. La Vierge, avec son voile transparent — que montrait aussi la *Sainte Famille* du Musée d'Anvers — est étroitement apparentée à une *Madone* à mi-corps, tenant l'Enfant endormi, devant un drap d'honneur et un fond de paysage, au Musée d'Aix-la-Chapelle, que m'a signalée M. Hulin de Loo, en soulignant l'influence de Josse Van Cleves qui s'y fait jour (2). L'Enfant de l'*Adoration des Mages* se retrouve dans un tableau représentant la *Vierge* à mi-corps, couronnée, avec son fils feuilletant un livre, en présence de saint François montrant ses stigmates, le tout devant un fond d'or guilloché avec cadre simulé (3).

Ce groupe d'œuvres nous ramène aux Madones dont il ne nous reste plus à

même ; — Van der Tommen : d'or à la fasce d'azur frettée d'argent et accompagnée en chef d'un lion naissant de gueules, armé et lampassé du second, mouvant de la fasce.

(1) H. 0,37 ; L. 0,28. — Dans la suite, coll. du comte Adelmann, Cologne. Vente Berlin, Cassirer, mai 1927, n° 312 ; repr. pl. XXIV.

(2) H. 0,38 ; L. 0,30.

(3) Vente Bourgeois frères, Cologne (Lempertz), 27-29 oct. 1904, n° 24. H. 0,37 ; L. 0,28.



Fig. 9. — *Portrait d'un donateur.*

(Collection Johnson, Philadelphie.)

signaler que deux versions d'un même motif : la *Vierge à mi-corps*, avec l'Enfant faisant jaillir le lait du sein de sa Mère vers les lèvres de *saint Bernard*. La meilleure des répliques est au Musée de Hanovre, l'autre chez M. le Dr Sarre, à Berlin. La composition est toute en largeur. Une tablette, qui rappelle celles de Josse Van Clèves, accentue encore la prédominance de l'horizontale, et l'artiste a tenté, sans réussir, un effet de raccourci dans la figure de la Vierge se penchant sur l'Enfant. C'est précisément cet effet qui me fait placer ces œuvres, d'attribution d'ailleurs discutée, vers la fin de la carrière du Maître. On en trouve un exemple dans la figure de saint Pierre aidant Lazare à sortir du tombeau, dans le triptyque de la Légende de Marie-Madeleine. On le rencontre aussi dans une *Déposition de croix*, dans le commerce à Berlin, dont on ne peut d'ailleurs certifier qu'elle soit du Maître (1), tandis qu'une autre *Pietà*, appartenant à M. Paul Wallraf, à Berlin, est mieux dans le style de l'artiste (2).

Je n'ai pas eu connaissance d'un triptyque ayant fait partie de la vente Christie, en 1911, avec l'attribution au Maître de la Légende de Marie-Madeleine. Il représente, de part et d'autre d'une *Résurrection*, les *Disciples d'Emmaüs* et l'*Incrédulité de saint Thomas*. Les portraits des donateurs y figurent aussi. Le Catalogue ne donne pas de reproduction. M. Friedlaender cite également, comme « en rapport avec le Maître de la Légende de Marie-Madeleine », deux compositions représentant *saint Christophe portant l'Enfant*. L'une d'elles s'apparente à une œuvre de Jean Van Eyck connue par un dessin du Louvre (3). L'autre forme la partie centrale d'un triptyque de la collection Mayer Van der Bergh, triptyque dont les volets représentent *saint Jérôme* et *saint Antoine*. M. Hulin de Loo rapproche aussi du style du Maître de la Légende de Marie-Madeleine un *Christ bénissant*, à mi-corps (au Musée d'Aix-la-Chapelle) du type de l'école de Metsys. Les mains (beaucoup trop petites) et la bouche seraient bien de notre peintre (4).

III. — LES PORTRAITS.

Les portraits dus à notre artiste méritent une étude spéciale. A côté des effigies de donateurs qui ont déjà été examinées, on trouvera réunies ici celles que le sort

(1) H. 0,61 ; L. 0,85. Benedict, *Cicerone*, 1926.

(2) H. 0,61 ; L. 0,665. — Attribution de M. Friedlaender. Hôtel Drouot, 13 nov. 1922. Attribué à l'école de Metsys. Armes dans le cadre.

(3) B. H. 0,84 ; L. 0,55. Acheté à Bruxelles en 1898. F. Winkler, *Ueber verschollene Bilder der Brüder Van Eyck*, Jahrb. 1916, pp. 296-297. — M. J. Friedlaender, *Altniederl. Malerei*, I, p. 126.

(4) H. 1,05 ; L. 0,58.

a détachées des tableaux de dévotion dont elles faisaient partie et les portraits exécutés isolément.

Un *portrait d'homme*, jeune encore, de la collection Johnson (1), servira d'œuvre-type. Le modèle y figure en qualité de donateur, le panneau ayant sans doute fait partie d'un diptyque. Représenté à mi-corps, mains jointes, de trois-quarts à droite, ce personnage, à en juger par son costume mi-parti, doit avoir occupé une fonction officielle. La photographie permet de constater certaines transformations apportées dans le vêtement : on aperçoit, à senestre, sous la peinture sombre du collet, le brocart qui se limite à présent à la moitié droite.

Le peintre se montre ici impuissant à sortir de certaines formes générales dont il a contracté l'habitude. Aussi retrouve-t-on ici le dessin si particulier de l'œil en raccourci, l'attache haut placée des narines et le bout arrondi du nez, la rougeur très accentuée des lèvres qu'entoure un trait clair, la raideur des mains, posées doigt sur doigt, et dont on n'aperçoit qu'un peu le pouce. Le tout est rendu avec un minimum d'ombres et la chevelure est exprimée par de gros traits. D'après le costume, le décolleté et la guimpe, le portrait peut dater d'environ 1510, c'est-à-dire de la maturité de l'artiste.

Privé des indications que fournit la mode, on date moins facilement le *Portrait d'un ecclésiastique*, en buste, les mains jointes, protégé par saint Paul, œuvre vendue à Berlin en 1910 (2), et qui doit, elle aussi, avoir fait partie d'un diptyque



Fig. 10. — *Marie de Hongrie.*

(Londres, Saville Gallery.)

(1) H. 12 inch. ; L. 8 inch. — Attribution de M. Hulin de Loo. — Donné par le *Catalogue* à Jan Mostaert.

(2) H. 0,55 ; L. 0,26. — Vente Dr Seymour Maynard, London, et Dr Labas R. von Berkes, Burg Ostrozac, Berlin 28 mars 1910, n° 37 ; — Collection Villett. La face avec saint Paul et le donateur est reproduite pl. VII.

dont l'autre feuillet représentait une Vierge à mi-corps, à en juger par l'invocation à la Vierge qu'on lit sur une banderole. L'œuvre n'est certainement pas de la jeunesse du Maître, mais la banderole lui donne une allure archaïque. Le catalogue de la vente signale, au revers du volet, et en grisaille, *sainte Anne avec la Vierge et l'Enfant*.

Un panneau cintré de l'ancienne collection Simon, à Berlin, montre un *homme d'âge mûr* portant le bonnet à oreillettes relevées en usage vers 1510-1520 (1). De la main droite, le personnage fait glisser la bague de son index gauche.

Au Musée de Dijon (2) se voit le portrait d'un *jeune homme*, en buste, dont le vêtement semble indiquer une exécution sensiblement contemporaine. Il porte, posée obliquement, une barrette largement évasée, ornée de rubans et d'un bijou.

Plus tardif, à en juger par les cheveux taillés plus courts et le bord remontant de la guimpe, est le portrait d'un *jeune homme*, richement vêtu, peint à mi-corps, tenant une épée, sur la garde de laquelle on lit les initiales R H. Cette œuvre agréable appartient à Lord Bearsted, à Londres (3). On y apprécie la souplesse moelleuse des étoffes.

Apparenté à cette dernière peinture, mais accusant une date plus avancée encore, un portrait de *Ferdinand I^{er}*, faisant partie de la collection de lord Lee of Fareham, est également attribué à notre Maître (4). Le futur empereur y est représenté jeune encore, vêtu de brocart et de fourrure, portant une barrette sombre et le collier de la Toison d'or. Il est tourné à senestre et semble en train de discuter. Une tablette de marbre et un fond vert complètent cet ensemble. Ferdinand I^{er} étant né en 1503, l'œuvre doit avoir été exécutée au moins vers 1520. Il y a même lieu de croire qu'elle date d'après le mariage du prince avec Anne de Bohême (1521), si nous supposons que le portrait avait un pendant féminin. Postérieur à celui de lord Bearsted, d'après la coiffure et les vêtements, il montre à la fois plus d'ampleur dans le style et moins de finesse dans l'exécution. Il n'est d'ailleurs qu'une copie de l'œuvre de Bartolomé Beham, conservée à Vienne.

Un portrait de *Marie de Hongrie*, se trouvait en vente à Londres, en 1928 (5). Tournée à dextre, les mains posées sur une tablette, la reine est vêtue de sombre

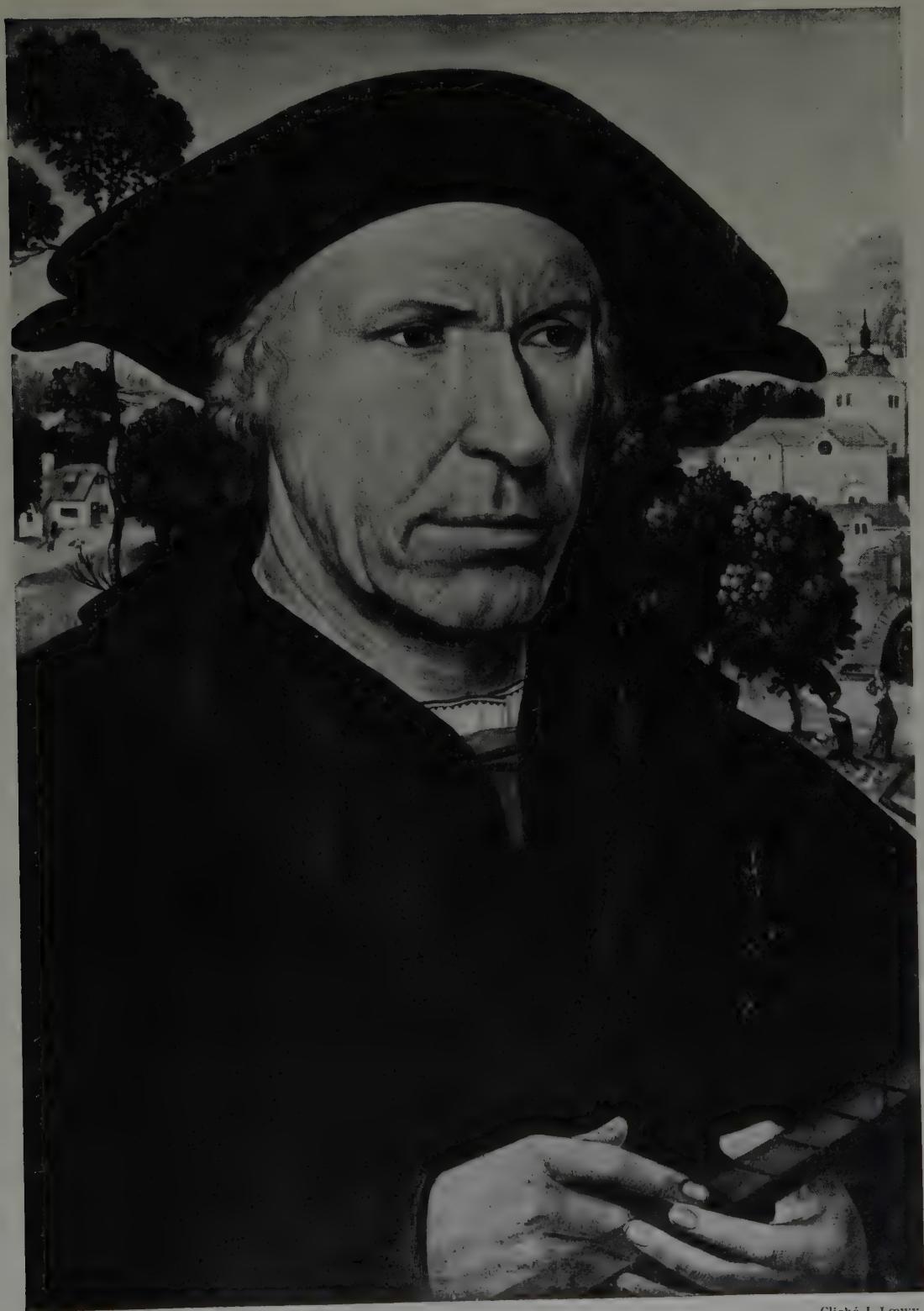
(1) Exposit. de portraits des XV^e-XVIII^e siècles, organisée sous les auspices du Friedrich-Museum Verein. Signalé par Winkler. Cassirer, 10 et 11 oct. 1929. N° 22 du *Cat. Repr. pl. XXIV.*

(2) N° 115.

(3) Attribution de M. Hulin de Loo.

(4) Attribution de M. Friedlaender.

(5) H. 14 in.; L. 11 in. Saville Gallery. Vente Christie, 27 juillet 1928, sous le nom de François Clouet. Rep. *Panthéon*, sept. 1928, p. 470. *Burl. Mag.* Déc. 1928 et avril 1929, p. 211.



Cliché J. Lœwy.

Fig. 11. — Portrait d'un vieillard.

(Prague, Galerie Nostitz.)

et porte une coiffure de veuve. Louis de Hongrie étant mort en 1526, le portrait est donc postérieur à cette date. Fut-il exécuté alors que Marie de Hongrie était déjà gouvernante des Pays-Bas, c'est-à-dire à partir de 1531, ou le séjour que fit la jeune veuve auprès de Marguerite d'Autriche, quelques mois après la perte de son mari, fournit-il au Maître de la Légende de Marie-Madeleine l'occasion d'en fixer les traits attristés ? Née en 1505, Marie de Hongrie a-t-elle ici vingt-et-un ou au moins vingt-six ans ? Depuis l'époque du joli portrait de Vienne (vers 1522 ?), le changement est grand, la courbe des joues s'est affaissée ; d'espiègle le regard est devenu atone, tandis que le coquet chapeau et les beaux atours ont fait place au bonnet blanc et aux vêtements sévères (voir aussi le portrait de Marie de Hongrie à quinze ans par un artiste tyrolien. *Burlington Magazine*, déc. 1928, pl. IX). De toute façon, l'œuvre constitue un précieux témoignage de l'activité de l'artiste à une date relativement avancée du XVI^e siècle. Malgré des défauts tels que le profil trop accusé du nez et la raideur des mains, M. Friedlaender la considère avec raison comme le meilleur portrait du Maître. Une réplique grossière a fait partie de la collection Cardon.

Ces différents portraits ne comportent que des fonds unis, mais, à la galerie Nostitz de Prague, l'image d'un *vieillard* (1), que l'on attribue au même artiste, se détache sur un paysage joliment composé. Le personnage, qui tient en main une sorte d'aune ou de taille, allusion probable à ses fonctions, est coiffé d'une barrette largement évasée, et enveloppé d'un manteau sombre, sur lequel est brodée la lettre L. Le modelé accentué, le rendu des chairs dans le bas du visage, fait de ce portrait l'un des mieux réussis de l'artiste (2) (fig. 11).

* * *

Passons aux portraits que le Maître exécuta dès sa jeunesse. Sans doute

(1) N° 95. « Maître hollandais vers 1500 ». Reproduit au catalogue Paul Bergner, *Verzeichnis d. grafisch Nostitzchen Gemälde Galerie*, 1905. Signalé par Friedlaender, Wurzbach, Winkler et Bautier.

(2) On a également attribué au Maître de la Légende de Marie-Madeleine : un portrait d'homme, mains jointes, avec canne, de la collection J. Van der Lip, Minneapolis, en 1928. (Communication de M. Hulin de Loo qui ne ratifie pas catégoriquement l'attribution) ; le portrait d'un seigneur, barbu, vu à mi-corps, tenant un rouleau d'une main, posant l'autre sur une tablette (Lucerne, Fine Art C° 1927 ; H. 0,295 ; L. 0,255) ; le portrait d'une donatrice, appelée à tort Jeanne la Folle, représentée jusqu'aux genoux, tenant un chapelet, devant un fond de paysage. (Vente Engel-Gros. L'œuvre date de 1530 environ et n'a pas les caractères du Maître) ; un portrait de Louis XII, (Benedict. *Burl. Magaz.*, sept. 1928) considéré par M. Hulin de Loo comme nettement français.



Cliché Lemare

LE MAITRE DE LA LÉGENDE DE MARIE-MADELEINE
PORTRAIT D'UN JEUNE SEIGNEUR
(Collection du Viscount Bearsted, Londres)

M. Winkler a-t-il raison de lui attribuer un *portrait de vieillard* de la collection Van Stolk à Harlem, où il figure avec l'étiquette « École française » (1). Les lèvres arquées, le nez froncé, la paupière surplombante rappellent les types de Madones et d'Enfants de la première période.

D'autres attributions dues à M. Hulin de Loo, concernent une série de portraits princiers. Examinons de nouveau la scène des *Noces de Cana* figurant à l'intérieur du volet dextre du triptyque de Melbourne. Outre le portrait du donateur, Adolphe de Clèves, représenté au premier plan et dont la présence assigne à la peinture une date antérieure à 1492, cette composition renferme, on l'a vu, une série de portraits. On reconnaît au fond Philippe le Bon avec ses trois épouses, puis, si l'on avance vers le spectateur, Charles le Téméraire, avec une seule de ses femmes, qui semble être Marguerite d'York, bien que l'ancêtre des générations suivantes soit Isabeau de Bourbon et que Marguerite d'York soit morte sans descendance. Plus près encore, c'est Maximilien d'Autriche accompagné de Marie de Bourgogne et, enfin, tout en avant, Philippe le Beau âgé d'une douzaine d'années. Ce sont là les quatre dernières générations des ducs de Bourgogne. Les portraits où la personnalité de l'artiste a pu le mieux s'affirmer sont ceux de ses contemporains Adolphe de Clèves et Philippe le Beau. Or ils montrent, dans le dessin des yeux et du nez, les caractères du Maître. M. Friedlaender, on s'en souviendra, ne lui attribue pas cette peinture. Il rapproche du portrait d'Adolphe de Clèves un panneau représentant Engelbert de Nassau, ajoute à ce groupe un portrait du Musée de Posen et un autre de Sigmaringen et dénomme leur auteur « le Maître des portraits princiers » (2). Très proche du portrait d'Adolphe de Clèves est, en effet, celui d'*Engelbert de Nassau* (3). Représenté de trois-quarts à senestre, Engelbert porte sur la main un faucon. Sur le cadre, en bas, on lit : « Engelbert conte de Nassau » et, dans le haut, la date de 1467, d'authenticité contestée (4). En effet, Engelbert de Nassau, né à Bréda en 1451, avait été créé chevalier de la Toison d'Or au chapitre tenu à Valenciennes en 1473. Le portrait, qui montre le collier de l'Ordre, est donc postérieur à cette date. On a proposé celle de 1487 comme ayant été primitivement inscrite sur le cadre. Elle s'accorderait beaucoup mieux avec le costume. Voisine de celle du triptyque de Melbourne, cette date est également plausible quant au style de

(1) *Cicerone*, avril 1928, p. 251.

(2) Friedlaender, *Altniederl. Malerei*, IV, p. 105.

(3) Bois. H. o,335; L. o,24 avec le cadre. New Gall. Exhibit., Londres, 1899-1900, n° 67. — 1906, Exp. Berlin, Friedrich Museum Verein. Vente Peltzer, 26-27 mai 1914. Friedr. Muller.

(4) C'est cependant celle des fiançailles d'Engelbert avec Limburge, fille de Charles, marquis de Bade, qu'il épousa l'année suivante.

l'œuvre. Rappelons qu'Engelbert de Nassau, entièrement dévoué aux Maisons de Bourgogne et d'Autriche, se signala dès le règne de Charles le Téméraire pour devenir l'appui le plus sûr de Maximilien d'Autriche dans ses luttes contre les communes et contre la France. Il tint encore ce rôle sous Philippe le Beau et mourut en 1504, après avoir exercé pendant trois règnes des fonctions de la plus haute importance, telles que celles de Lieutenant-général des Pays-Bas (1).

Comme ce portrait d'Engelbert de Nassau, celui de l'ancienne collection de Sigmaringen, cité plus haut d'après M. Friedlaender, se présente dans un cadre orné de pensées avec un blason et une inscription (2). Le modèle, un *jeune homme*, est tourné à dextre, tient de la main gauche un livre d'heures et porte la droite à sa poitrine. D'après les armoiries, qui sont d'or à cinq étoiles à six rais de gueules, accompagnées d'un lambel, il s'agit peut-être d'un membre de la famille de Fonseca.

Un autre portrait se rapproche de celui d'Engelbert de Nassau. C'est celui de *Philippe le Beau* appartenant au comte de Montferrand (3).

Le jeune archiduc y apparaît coiffé d'une barrette rouge peu élevée, couvert d'un manteau jaune-brun, broché de rouge, laissant entrevoir un vêtement vert avec guimpe. Il a au poing gauche un faucon encapuchonné de son chapel orné de plumes, qu'il touche d'une baguette tenue en sa main droite. Ce portrait fut considéré pendant longtemps comme celui de saint Louis, sur la foi d'une inscription apocryphe qui le disait peint en 1226, alors que saint Louis avait treize ans, inscription accompagnée d'une grande L surmontée d'une couronne. Conservé comme tel à la Sainte-Chapelle, ce portrait fut copié au XVII^e siècle, pour les collections du Palais-Royal (4), et reproduit en gravure dans les *Monumens de la Monarchie française* de Bernard de Montfaucon (1730). Après cette date, l'œuvre n'est plus signalée dans les inventaires de la Sainte-Chapelle. Le comte Durrieu, qui fournit ces renseignements, la retrouva dans la collec-

(1) Lire dans la *Bibliographie nationale* l'article de M. de Borchgrave.

(2) H. o,297 ; L. o,218. Inscription : « en lage de XXVI ans ». Tout autour, les initiales répétées A et Y, réunies par un lacs d'amour. Armoiries et initiales se répètent au revers du panneau malheureusement très détérioré et où on lit encore le premier mot : « Dieu » d'une devise effacée. L'œuvre est actuellement dans le commerce (Koenigs). Quant au portrait du musée de Posen, cité en même temps par M. Friedlaender, je n'ai pu avoir aucune indication à son sujet.

(3) Comte Durrieu, *Le portrait de saint Louis à l'âge de treize ans à la Sainte-Chapelle de Paris. Revue de l'Art ancien et moderne*, XXI, 1909. — L. Demonts, *Un portrait de Marguerite d'Autriche. Revue de l'Art ancien et moderne*, XLVII, avril 1925, n° 205, p. 243. Repr.

(4) A son tour, cette copie fut reproduite par Galimard, pour le Musée de Versailles, l'original étant alors perdu.

tion du comte de Montferrand et y reconnut les traits de Philippe le Beau. Restait à expliquer pourquoi le collier, visible seulement sur une épaule, retient, non pas l'insigne de la Toison d'or, mais une simple perle. Chevalier de la Toison d'or, Philippe le Beau l'était dès l'âge de trois ans. C'est Adolphe de Clèves qui l'arma ; Josse de Lalaing prêta le serment en son nom et M. de Lannoy lui passa le collier autour du cou (1). Constatant l'absence de l'insigne, le comte Durrieu y vit une étourderie du peintre, qui, s'inspirant d'un portrait de Philippe le Beau, et voulant déguiser son plagiat, aurait eu soin de supprimer la Toison d'or, et de reproduire le collier aux briquets de Bourgogne. Cette supposition paraît peu vraisemblable. On admettrait mieux qu'une retouche eût transformé la Toison en perle. La présence de cette dernière s'expliquerait aussi par une interprétation erronée de la part de l'auteur, copiant un modèle où l'insigne eût été caché par le capuchon du faucon. Mais, encore une fois, l'œuvre ne donne pas l'impression d'une réplique. Le comte Durrieu lui-même y reconnaît, malgré ses suppositions, une franchise de touche qu'on ne trouverait pas « dans une simple copie ».

Quel âge Philippe le Beau pouvait-il avoir au moment de l'exécution du portrait ? Quand celui-ci passait pour une image de saint Louis, on donnait au modèle l'âge de treize ans. Pour M. Demonts, Philippe le Beau semble âgé de huit à dix ans. M. Hulin de Loo y voit un portrait plus récent, la chasse au faucon ne lui paraissant pas un jeu d'enfant. La petitesse des mains, qui serait un argument en faveur de la thèse opposée, est sans doute le fait d'une disproportion dont on constate l'analogie dans d'autres œuvres de l'artiste.



Fig. 12. — Engelbert de Nassau.

(Vente Peltzer.)

1) Kervyn de Lettenhove, *Notes sur l'histoire de la Toison d'or, de 1429 à 1559*, p. 79.

Déjà M. Demonts s'était rapproché de l'attribution actuelle quand, groupant ce portrait avec d'autres d'enfants princes, il leur proposait pour auteur un artiste malinois, qui eût été « le maître de ce peintre, plus riche et plus souple, qu'on appelle le Maître de la Légende de Marie-Madeleine » (1).

La question de date ne se pose point pour le diptyque représentant *Philippe le Beau et Marguerite d'Autriche* entourés de leurs armoiries. L'âge de seize ans est indiqué pour l'archiduc, celui de quatorze pour sa sœur, sur l'exemplaire conservé à Vienne. L'œuvre date donc de 1494. Elle a beaucoup souffert et est assez repeinte. Très probablement envoyée au père des enfants, l'empereur Maximilien, elle doit être l'original dont un diptyque de la National Gallery semble une réplique d'atelier (2). On retrouve sur cette dernière la vive coloration des lèvres et le dessin de l'œil en raccourci habituels au Maître.

Un autre portrait de *Philippe le Beau*, exécuté, semble-t-il, à la même époque et par le même artiste, nous est connu par un dessin du recueil d'Arras (3).

Un tableau du Musée du Louvre (4), nous montre l'*Archiduc Philippe* un peu plus âgé, pas encore marié, mais sans doute bien près de l'être. Il est même probable que ce portrait a été exécuté en vue du mariage avec Jeanne d'Aragon ; c'est une réplique du portrait Engel Gros attribué par M. Hulin de Loo à Jan Mostaert.

On rencontre encore ces particularités dans un autre portrait de *Philippe le Beau* datant de la fin de sa brève existence, et appartenant au Rijksmuseum (5). C'est une répétition inversée du précédent, les vêtements plus modernes et les traits plus vieillis. Il semble être de l'atelier non de la main du Maître lui-même. Comme pose, il s'apparente à un portrait du même, à Windsor, de date antérieure (voir la forme de la barrette et l'âge apparent du modèle) et d'attribution douteuse.

Deux portraits de la même collection de Windsor ont tous les caractères de l'atelier du Maître. Ce sont ceux de *Ferdinand d'Aragon* (1468-1516) et *d'Isabelle de Castille* (1451-1504). On les comparera notamment au portrait de *Philippe le Beau* du Rijksmuseum.

On a vu, dans le diptyque de la National Gallery, notre peintre représenter également les traits de *Marguerite d'Autriche*. Coiffée d'un long cubrichel noir, la princesse y est vêtue d'une robe de brocart. Dans la pâleur du visage

(1) L. Demonts, art. cité plus haut.

(2) N° 2613. Autrefois Chigi, Rome. Vente Sequest. H. 0,22; L. 0,15 (chaque panneau); sous l'étiquette « Ecole de Bourgogne ».

(3) Phot. Giraudon, n° 11717.

(4) N° 2202. B. H. 0,42; L. 0,27.

(5) N° 1403 a.

ovale ressortent les lèvres rouges et les yeux sombres. Un portrait isolé de cette princesse, connu par deux répliques, nous la montre vers 1495, donc peu après les diptyques de Vienne et de Londres. L'une de ces répliques, entrée au Louvre avec le legs Sulzbach, a été publiée par M. Demonts (1). Une longue coiffe noire couvre la tête de la jeune princesse dont une ceinture à son chiffre entoure la robe de velours rouge. Les mains, posées l'une sur l'autre, ont disparu dans l'autre réplique conservée à Windsor, après avoir sans doute été usées par de trop fréquents nettoyages. Exécutés au moment des négociations du mariage de Marguerite avec don Juan de Castille, ces portraits ne durent pas donner de la jeune princesse une image bien flatteuse. « De gros yeux marrons, un nez épais, une lèvre inférieure gonflée et les cheveux tirés » (ainsi la décrit M. Demonts), telle apparaît Marguerite. On cherche en vain, dans cette jeune fille sans grâce, le bébé de trois ans, à la mine éveillée, que nous fait connaître le petit tableau de Versailles, et la veuve avenante que montrent les portraits d'après 1515.

C'est vers cette même époque de 1495 qu'il faut placer un portrait de *Jeanne la Folle* très apparenté à ceux de Marguerite et conservé à Vienne (2). Sur le cadre, une inscription : *Madame Jehanne de*



Cl. Revue de l'Art anc. et mod.

Fig. 13. — *Philippe le Beau.*

(Collection du comte de Montferrand.)

(1) H. 0,31; L. 0,22. — L. Demonts, *Un portrait de Marguerite d'Autriche*. *Revue de l'Art ancien et moderne*, avril 1925, p. 241. L'œuvre a appartenu à Sir Charles Dilke et a été publiée

comme portrait de Jeanne la Folle par M. Friedlaender dans les *Belgische Denkmäler*, t. I, p. 318, Bruckmann, 1923. « Sur une feuille de parchemin collée au verso on lit l'inscription suivante qui semble dater du milieu du XVI^e siècle : « Cestui pourraict est de Marguerite d'Autriche, fille de l'archeduc de Autriche Maximilien et Marie ducesse de Bourgogne, ceste sage princesse trespassa l'an 1530 » (L. Demonts).

(2) S. Sanpere y Miquel, *Portraits de Philippe le Beau et de Charles-Quint*. *Les arts anciens de Flandre*, 1908-1909, t. III, fasc. II, p. 87. Repr.

Castille. L'œuvre, qui a tous les caractères d'une réplique, se rattache visiblement à l'atelier du Maître.

Philippe le Beau, Marguerite d'Autriche, Jeanne la Folle, presque tous ces portraits furent exécutés pendant la jeunesse du peintre. Arrivé à la maturité de son talent, il est appelé à reproduire les traits de la génération suivante. Un nouveau groupe de portraits princiers est, en effet, attribué à l'artiste par M. Hulin de Loo. Quatre d'entre eux sont à Hampton-Court et représentent les sœurs de Charles-Quint. *Éléonore*, l'aînée, pose la main droite sur une tablette et ramène la gauche à la taille (1). Née à Bruxelles en 1498, Éléonore épousa en 1519 Guillaume de Portugal et, en 1530, François I^{er}. Elle mourut en 1558. *Ysabeau* met la main droite sur la gauche (2) (fig. 15). Cette princesse, née en 1501, épousa, en 1514, Christian de Danemark et mourut prématurément en 1526. *Marie* a les deux mains posées séparément sur une tablette (3). Née en 1505, elle fut appelée à Vienne en 1514 et mariée, en 1515, à Louis de Hongrie. Elle mourut en 1558. *Catherine* tient les mains l'une sur l'autre, à hauteur de la taille (4). Elle naquit après la mort de son père, en 1507, épousa en 1525 Jean III de Portugal et mourut en 1578.

Dater cette suite de portraits, qui semblent avoir été exécutés en même temps, me paraît assez difficile. Celui d'*Ysabeau* accuse une époque voisine de 1513, mais *Marie*, sœur de cette princesse, en réalité plus jeune qu'elle de quatre ans, a l'air, au contraire, plus âgée. Ces portraits présentent des rapports étroits de style avec ceux de la maturité du Maître. On comparera notamment entre eux ceux de *Marie* (?) et de la femme de Christophe Knyvet, dans le triptyque des Sept douleurs de la Vierge. L'exécution, dans cette dernière œuvre, est plus dure, mais ce sont bien les mêmes caractères.

Un portrait du Musée d'Augsbourg, qui, d'après l'escoffion, semble plus ancien, est à rattacher au groupe de Hampton-Court (5). La jeune princesse qu'on y voit est parée d'un collier de marguerites. Or, aucune des sœurs de Charles-Quint ne portait le prénom auquel ce collier semble faire allusion. On retrouve en cette œuvre, mais plus enfantins, les traits de l'*Ysabeau* de Hampton-Court. Du même portrait, M. Hulin de Loo connaît une autre réplique, de qualité supérieure. Il ajoute encore à cette liste de portraits celui d'une princesse, de la collection Figidor, à Vienne.

(1) N° 259.

(2) N° 263.

3) N° 278.

4) N° 282.

(5) N° 2109. B. H. 0,30 ; L. 0,20. Sous l'étiquette : Niederrheinisch um 1510. Provient du château d'Ambras.



Archives Photographiques.

Fig. 14. — *Marguerite d'Autriche.*

(Paris, Louvre.)

IV. — L'IDENTITÉ DU MAÎTRE.

J'ai laissé pour la fin un panneau du Musée de Münster ayant vraisemblablement constitué le volet senestre d'un triptyque (1). On y voit, à l'extérieur, une *Vierge d'Annonciation*, représentée en demi-figure avec la colombe ; à l'intérieur, le portrait d'une religieuse de l'Hôpital de Sainte-Elisabeth, à Bruxelles, dont l'uniforme nous est déjà connu par le triptyque de M. Dorus Hermsen. Une inscription que voici nous fournit un *terminus ante quem* et le nom du modèle : *Sor Ka^{na} Van d. Stoc^t Pffssie Nône a' XV. XX. Die XXIIII Junii.*

C'est ce portrait qui a mis M. Hulin de Loo sur la voie de l'identification du Maître de la Légende de Marie-Madeleine.

Ce peintre est certainement de formation bruxelloise. On le voit, dès sa jeunesse, intervenir dans une œuvre bruxelloise, le triptyque des Miracles du Christ, de Melbourne. Son abondante production, qui s'inspire successivement de Rogier Van der Weyden et de Bernard Van Orley, a tous les caractères de l'école de Bruxelles. Les portraits rapprochés plus haut du triptyque de Melbourne nous permettent de dater le début de sa carrière d'avant 1490 ; le portrait de Marie de Hongrie est exécuté après 1526, date à laquelle elle devint veuve. Le peintre n'est donc pas, comme on l'a dit parfois, un élève de Bernard Van Orley, et ce n'est pas davantage un artiste déjà vieux en 1500. Son style, loin d'être archaïque, s'efforce de suivre le mouvement contemporain. Comme la plupart des artistes bruxellois de son temps, il s'intéresse plus au caractère décoratif de la composition qu'à la finesse de l'exécution. Particulièrement maladroit au début de sa carrière, il parvient, dans la suite, à une technique en quelque sorte mécanisée. Son coloris conserve les qualités du xv^e siècle (2).

Ses portraits témoignent d'une clientèle de choix où la Cour et les personnages officiels sont surtout représentés, et le nombre de ses tableaux de dévotion atteste le succès qu'ils rencontrèrent. Ceux des donateurs qui ont pu être identifiés sont ou bruxellois ou malinois. Rappelons, parmi les premiers, la religieuse de l'Hôpital Sainte-Elisabeth, du triptyque Hermsen, Thomas Isaac, Simon Du Quesnoy. La représentation de l'église Sainte-Gudule, derrière

(1) Repr. *Oude Kunst*, 1919, article du Dr Habicht, qui en fait à tort la moitié d'un diptyque.

(2) Dans les Madones, le Maître s'en tient presque exclusivement aux tons foncés : bleu ou bleu-verdâtre. Une note de rouge réchauffe parfois ses autres compositions, et ses blancs ont des qualités.

les donateurs du triptyque de Marie-Madeleine peut faire présumer que ces personnages habitaient la même ville. C'est à Malines, d'autre part, qu'était fixé, de 1512 à 1515, Christophe Knyvet, et c'est là que résidaient Charles de Clercq et son beau-père. Quant à Jean Micault, qui semble avoir eu pour résidences simultanées Bruxelles et Malines, c'est en qualité de malinois qu'il dut faire don d'un tableau à la chapelle de Saint-Rombaut.

Il ne serait donc pas impossible qu'autour de l'année 1515, le Maître de la Légende de Marie-Madeleine, bruxellois, se fût fixé pour quelque temps à Malines, où la présence de Marguerite d'Autriche et de sa Cour attirait nombre d'artistes. Ainsi s'expliquerait tout naturellement le choix de ce peintre pour l'exécution du vingt-cinquième panneau de Saint-Rombaut.

Enfin, certaines de ses œuvres semblent indiquer qu'il fut en rapport avec la Cour d'Espagne et qu'il voyagea dans ce pays. Les portraits de Ferdinand d'Aragon, d'Isabelle de Castille et de Jeanne la Folle peuvent, il est vrai, être des copies justifiées par l'alliance avec la maison de Bourgogne-Autriche, et n'impliquant pas forcément un séjour à la cour d'Espagne. Mais l'*Annonciation* de la chapelle royale de Grenade, en possession d'Isabelle la Catholique

avant 1504, dût être exécutée pour cette reine, à moins qu'elle ne lui ait été donnée. Enfin, les réminiscences espagnoles, tant dans l'architecture que dans le costume, constatées sur le triptyque de la Spanish Art Gallery, doivent encore être prises en considération. Peut-être le peintre fit-il un séjour au-delà des Pyrénées



Fig. 15. — Ysabeau d'Autrieche.

(Hampton-Court.)

* * *

J'en arrive à l'identification proposée par M. Hulin de Loo:
Catherine Van der Stoet, religieuse à l'Hôpital Sainte-Elisabeth, était la fille

du peintre Bernaert Van der Stoet, lui-même fils de Vrank Van der Stoet, « Meester Vrancke », nommé peintre en titre de la ville de Bruxelles après la mort de Rogier Van der Weyden, dont il semble avoir été l'aide habituel. Vrancke Van der Stoet, très probablement identique, pour M. Hulin de Loo, avec le Maître de la Rédemption du Prado (1), mourut avant 1496, probablement en 1489-1490, laissant, entre autres enfants, deux fils peintres, encore célibataires, mais déjà majeurs : Michel, l'aîné, et Bernaert déjà cité. On peut conclure des termes du testament de Vrancke Van der Stoet et de sa femme, passé en 1489, et favorisant Bernaert, qu'il s'agissait d'un dédommagement, et que Michel avait déjà été auparavant installé pour son propre compte.

Michel Van der Stoet resta célibataire. Il fut, dit-on, chevalier de Jérusalem. C'est probablement lui qu'on rencontre comme échevin à Louvain de 1509 à 1512 (le sceau armorié de l'échevin Michel Van der Stoet correspond aux armoiries figurant sur la pierre tombale de Bernaert et aussi dans les vitraux de l'église de Sainte-Gudule). On ignore la date de sa mort.

On est mieux renseigné sur le compte de Bernaert. En 1489-1490, il demeurait dans la Lange Ridderstraat, et fit un don pour les pauvres (10 florins) à la Confrérie de Saint-Eloi. Il n'était sans doute pas encore marié en 1498, lorsque, le 20 mars, il s'inscrivit et fit inscrire ses parents, à titre posthume, comme membres de la confrérie de Notre-Dame des Sept douleurs, qui avait son siège à l'église Saint-Géry, à Bruxelles (2). Dans la suite, il épousa Marie Van Buysingen, alias Buys. Il en eut huit enfants, dont plusieurs filles qui s'allierent au patriciat de Bruxelles. C'est la plus jeune (?), Katherina, qui fit profession, en 1520, à l'hôpital Sainte-Elisabeth de Bruxelles. En 1507-1508, Bernaert Van der Stoet devint, comme l'avait été son père, proviseur de la Confrérie de Saint-Eloi. Chevalier de Jérusalem lui aussi, à ce qu'on assure, il mourut en 1538, laissant à ses enfants une situation prospère. Comme son père, Bernaert Van der Stoet fut inhumé à l'église de Sainte-Gudule, à Bruxelles.

Il semble peu vraisemblable que Katherina Van der Stoet, membre d'une famille de peintres notables, ait cherché ailleurs l'auteur de son portrait, qui dut être le père de la jeune fille. Rien dans la biographie de Bernaert Van der Stoet,

(1) G. Hulin de Loo, article *Van der Stoet* dans la *Biographie nationale de Belgique*, t. XXIV, 1^{er} fasc., p. 66. — Les données biographiques proviennent des archives du baron Van Reynegen de Buzet, au château de Herenthout. Elles ont été publiées par P. J. Goetschalckx, (*Vier ongekende schilders der XV^e euw*, dans *Bijdragen tot de geschiedenis van het aloude hertogdom Brabant*, t. II, 1903.)

(2) Registre de la Confrérie. Archives communales de Bruxelles. La mère de l'artiste vivait peut-être encore à ce moment, car la croix qui précède son nom dans le registre semble avoir été ajoutée après.

ne s'oppose à son identification avec le Maître de la Légende de Marie-Madeleine. Majeur, mais encore célibataire en 1489, Bernaert Van der Stoet pourrait être né vers 1460, date qui justifierait l'apparition de ses premières œuvres environ trente ans plus tard. La production la plus importante du Maître anonyme se place entre 1510 et 1520. A ce moment, Bernaert Van der Stoet devait avoir de cinquante à soixante ans. D'autre part, les dernières années de Bernaert Van der Stoet, mort en 1538, probablement à l'âge de soixante-quinze à quatre-vingts ans, ne durent pas être très actives, et cela aussi s'accorde avec l'absence d'œuvres du Maître de la Légende de Marie-Madeleine à une date aussi avancée. De toute façon, le Maître de la Légende de Marie-Madeleine, auteur du portrait de Katherina Van der Stoet, semble bien être l'un des deux frères. La découverte de certains renseignements d'archives pourrait faire cesser l'indécision. Ce serait le cas si la mort de Michel Van der Stoet était antérieure à 1520.

Les intéressantes révélations de M. Hulin de Loo en sont là. Du reste, ajoute l'éminent historien, bien des tableaux du Maître de la Légende de Marie-Madeleine sont signés... sous forme d'une souche d'arbre, un « estoc », qui apparaît, dans le paysage, presque toujours sans autre raison et bien en vue. La plus amusante de ces signatures imagées se voit dans le portrait de vieillard de la Galerie Nostitz, où un bûcheron est en train d'abattre l'arbre (1).

JEANNE TOMBU

(1) Je tiens à remercier pour leur précieuse collaboration à cette étude, MM. Hulin de Loo, Bautier et Sir Robert Witt, ainsi que MM. les conservateurs des Musées, collectionneurs et marchands qui m'ont fourni des renseignements et des documents.



Fig. 1. — Versailles, «*Élèvation de la Grande Gallerie, costés des croisées*».

(Archives Nationales.)

LE GRAND DESSEIN DE MANSART SUR VERSAILLES

PUBLIANT ici même, il y a quelques mois (1), une première série de documents inédits, relatifs à des intérieurs disparus de Versailles, nous avons souligné un des aspects du rôle considérable joué par Mansart dans l'évolution de l'art décoratif du Grand Siècle. C'est toute une partie de son activité, et non la moins heureuse peut-être, dont il ne reste aucune trace et dont l'attention s'est trouvée détournée par la grandeur, évidemment plus frappante, de ses autres entreprises. Au surplus, la monographie du plus illustre de nos architectes classiques reste à écrire... Loin de nous de telles ambitions ; nous avons seulement l'intention de fixer, aujourd'hui, à l'occasion d'une publication nouvelle de pièces d'archives inédites, l'importance de ses premiers travaux à Versailles et plus précisément l'esprit dans lequel il entreprit, vers 1679, la transformation de l'œuvre éphémère de Le Vau.

L'idée d'édifier à Versailles une galerie, rivale des plus célèbres ensembles d'autre-morts, appartenait au Roi ; elle avait été formulée dix ans auparavant. Un précieux document, publié dans la *Correspondance de Colbert*, nous apprend en effet que, lorsque vers 1668, le souverain eut décidé, malgré les conseils de son ministre, de construire à Versailles, il traça lui-même un programme des conditions auxquelles devraient satisfaire les projets demandés aux plus habiles architectes du temps et qu'il fit figurer une galerie parmi les éléments nécessaires à ses yeux.

Ce n'était pas, sans doute, les premiers travaux de Louis XIV à Versailles,

(1) Cf. *Gazette des Beaux-Arts. Quelques intérieurs inédits de Versailles*, N° de mai 1929.

mais jusqu'alors, on s'était borné à augmenter et à embellir le petit château du règne de Louis XIII sans lui enlever son caractère de rendez-vous de chasse, ni

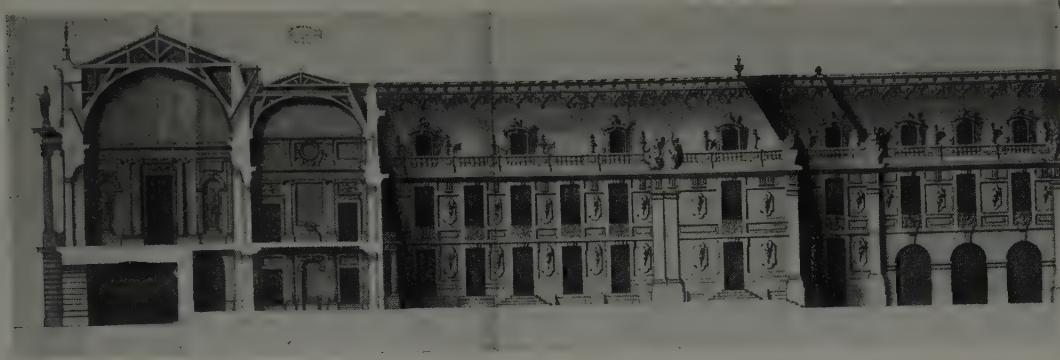


Fig. 2. — « Profil du Château de Versailles où l'on voit la façade de par le côté de la Cour avec le changement des combles » (partie gauche).

(Archives Nationales.)

son style, ni même ses proportions, du moins sur les jardins. Ceux-ci seulement, en effet, s'étaient trouvés véritablement transformés, et ils avaient déjà revêtu une importance si considérable que le domaine de 1679 n'aura pas d'autres limites que celui de 1669. Couvert, du Char d'Apollon et du Canal, au Dragon et à l'Orangerie, des chefs-d'œuvre des sculpteurs, ce dernier était un véritable corps sans tête qui appelait de toute évidence les architectes à l'émulation.

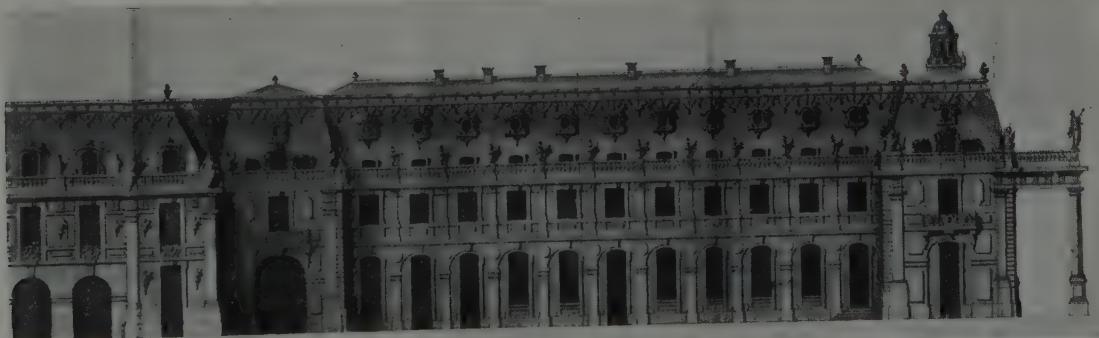


Fig. 3. — « Profil du Château de Versailles » (partie droite).

(Archives Nationales.)

Un second document également précieux, également publié dans la *Correspondance de Colbert*, est l'analyse critique des projets présentés ensuite au véritable concours d'où Le Vau sortit vainqueur. On y voit clairement que le

choix qui fut fait de lui vint essentiellement de ce qu'il parut avoir le plus fidèlement traduit les intentions du monarque ; il est visible qu'on n'adopte pas un projet dont l'exécution sera poursuivie sans contrôle par son auteur, mais qu'on cherche l'homme qui saura le mieux se plier aux volontés du roi ; et il apparaît que l'abandon remarquable, par tous les artistes, du projet de galerie résulte ainsi d'une évolution de la propre pensée de Louis XIV.

Toujours est-il que, lorsque l'effort de dix années eut abouti à la création de la Cour de Marbre, des Grands Appartements, du Grand Escalier, on reprit le projet de Galerie. Entre temps, la mort de Le Vau, survenue en 1670, au moment de l'achèvement du gros-œuvre, avait fait passer entre les mains de Le Brun une autorité singulière : toute la conduite artistique de Versailles. Les succès éclatants remportés par lui tant dans la création des Grands Appartements — il y intervint à la fois comme chef des peintres et sculpteurs des Bâtiments et comme maître des tapissiers et des orfèvres des Gobelins — que dans le merveilleux Escalier des Ambassadeurs, avaient assuré son crédit ; autant sans doute que le roi il aspirait à la création de cette Galerie projetée, qui serait le couronnement de sa gloire, le prix de ses longs efforts.

La part prise par Le Brun dans l'invention d'un nouvel ordre, dans la décoration peinte et sculptée de la Grande Galerie est assez connue ; elle a un caractère d'évidence qui la met au-dessus de toute discussion, mais qui a détourné l'attention du problème infiniment délicat des rapports du décorateur, le Premier Peintre, et du constructeur, le futur Surintendant.

Les travaux entrepris vers 1679 n'allaient pas seulement consister dans la reprise du projet abandonné de galerie et dans la substitution de ce vaste vaisseau à la terrasse réservée jadis par Le Vau dans la partie centrale de la façade du palais sur les jardins. A ce moment, le programme général de Versailles est sur le point de changer. D'abord rendez-vous de chasse, puis palais italien, il va devenir le centre de la monarchie et le chef-d'œuvre essentiel de l'âge français classique.

L'installation prévue de la Cour et des organes du gouvernement exige qu'on songe à de nouvelles constructions. Un décorateur ne saurait rester seul à la tête des chantiers de Versailles, il faut de nouveau un premier architecte... et précisément, d'ailleurs, une grande destinée monte à l'horizon. C'est celle de Mansart, appuyé par tout le milieu des architectes, jaloux sans doute du Premier Peintre, et qui a su faire la preuve de sa capacité au service de M^{me} de Montespan, ayant eu toujours, entre autres talents, celui de découvrir les plus sûrs chemins pour parvenir.

Au moment même où l'on se résout à construire la galerie, destinée

d'avance à fournir au Premier Peintre l'occasion de donner toute sa mesure, on met ainsi à l'étude le grand Versailles, celui qui a conservé jusqu'à nous un reflet de l'incomparable éclat de la Cour du Grand Roi.

On admet généralement que le rôle de Mansart se borna d'abord à supprimer la terrasse de Le Vau et à reporter en avant, à l'alignement des avant-corps, la partie centrale de la façade en y introduisant seulement quelques modifications sans portée : transformation des croisées à linteaux horizontaux, en croisées cintrées en arc. Le style général du Château de 1669 n'aurait pas été changé, et l'on attribue ainsi en réalité à Le Vau le parti architectural de tout Versailles, Mansart n'ayant fait, par la suite, que répéter à l'infini un même élément.

C'est méconnaître, à notre sens, le caractère véritable de ses travaux. Sans

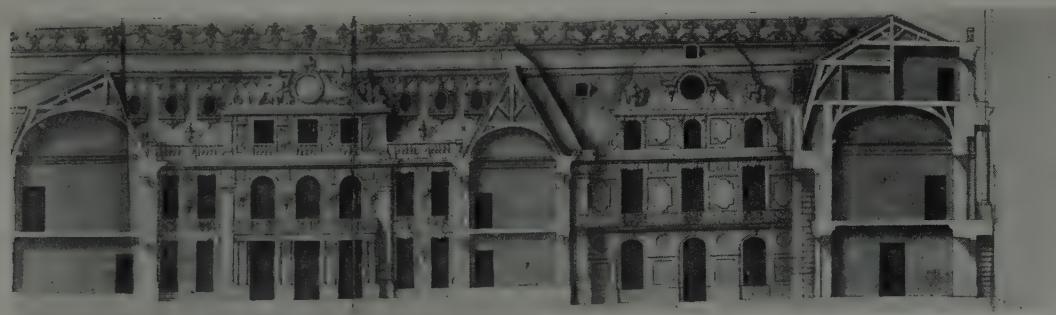


Fig. 4. — « Façade du Château de Versailles du côté de la Cour ».

(Archives Nationales.)

(projet réalisé, état actuel pour le corps central, les façades sur les cours secondaires ont été transformées au XVIII^e siècle).

doute, il conserve les éléments essentiels du plan de Le Vau, cette « enveloppe » italienne enserrant le petit château de brique du règne de Louis XIII, maintenu déjà en 1669 par la volonté assurée du souverain. Aucun des artistes de Versailles ne se fait le destructeur systématique des ouvrages achevés par ses prédécesseurs ; nul ne s'efforce alors d'être original à force d'audace individuelle ; tous s'appliquent, par un effort admirable, à développer les beautés anciennes, à donner une expression toujours plus parfaite à une œuvre et à un idéal communs. Mais c'est une vue sommaire que de se représenter un Mansart déplaçant simplement d'abord un pan de la façade de Le Vau et reportant ensuite, sur une prodigieuse longueur, le même élément d'architecture. C'est méconnaître à la fois la qualité de l'œuvre de Mansart et de celle de Le Vau, leur dénier, à tous deux, tout mérite de composition. Le château de Le Vau n'était point conçu pour comporter indifféremment une terrasse ou une galerie ;

les proportions définitives de celui de Mansart résultent logiquement des études imposées par la transformation de la terrasse.

La façade de Le Vau comportait, au point de vue décoratif, trois éléments : des statues placées au niveau de l'attique — et non, comme en Italie, sur la balustrade — surmontaient chaque colonne, suivant la pure doctrine des ordres ; des trophées les remplaçaient sur la balustrade ; enfin des bas-reliefs séparaient, dans les entrecolonnements, les fenêtres du premier étage de celles de l'attique. Ce dernier élément était le plus faible, au point de vue de la qualité comme de la convenance ; on appréciait mal, des jardins, de menus sujets, trop haut placés et traités sans esprit.

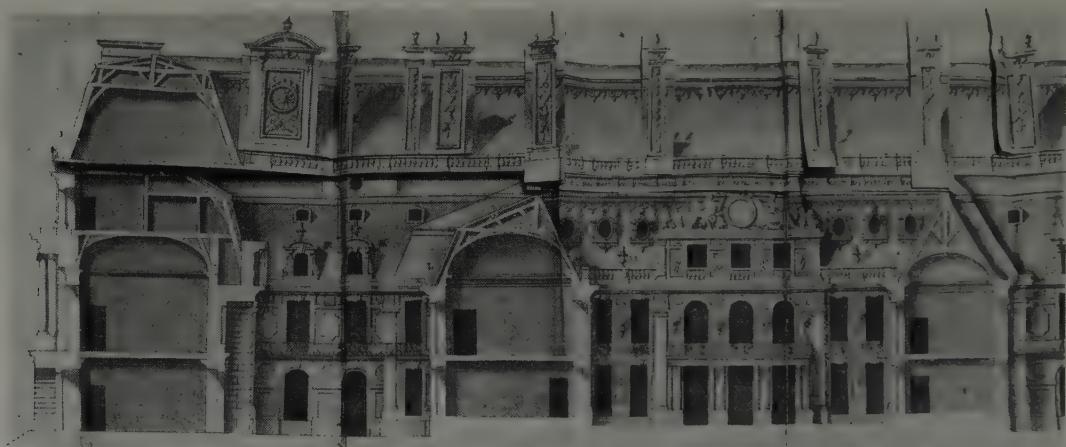


Fig. 5. — « Façade du Château de Versailles du côté de la Cour » (projet).

(Archives Nationales.)

Mansart supprime les bas-reliefs presque totalement (1), il ordonne sa façade de manière à reporter beaucoup plus loin le point de vue ; la disparition des éléments médiocres est un premier signe de ses desseins grandioses.

Les trophées et les statues sont au contraire nécessaires pour souligner les éléments essentiels de l'ordonnance ; l'agrandissement des fenêtres vint fournir l'occasion de supprimer les bas-reliefs sans introduire d'autre élément décoratif, un léger décor de trophées vint seulement couronner l'arc des nouvelles

(1) Le document le plus précis sur la façade du Château de Le Vau est un tableau de Martin, exposé dans une salle de la Vieille Aile du Palais de Versailles. Ces bas-reliefs représentaient des scènes enfantines dont le sujet se rattachait, du côté du midi, aux fleurs et à la comédie ; du côté du nord, aux festins et aux eaux. Deux de ces bas-reliefs ont été conservés sur chacune des faces du corps central du Palais, lors des travaux de Mansart. Le sens symbolique de ceux qui se trouvaient sur la façade tournée vers le Parterre d'Eau nous est inconnu ; ils ont tous disparu vers 1679.

croisées. Il faut ajouter que la transformation des croisées ne vint pas seulement du désir de supprimer les premiers bas-reliefs, mais qu'elle est liée étroitement à l'étude des moyens propres à assurer un meilleur éclairage des intérieurs et à supprimer les meneaux, ce qui entraîne un renforcement des linteaux.

Pour le surplus, les clefs d'arc du rez-de-chaussée s'ornent, alors seulement, des charmants masques qui ont pris pour thème les différents âges de la vie humaine (1). C'est un décor à la portée du promeneur qui s'arrête au pied du monument, mais qui laisse intactes les grandes lignes de l'ensemble. Partout ici triomphent la logique et le goût.

Au reste, cette ordonnance parfaite ne fut pas découverte tout d'un coup.

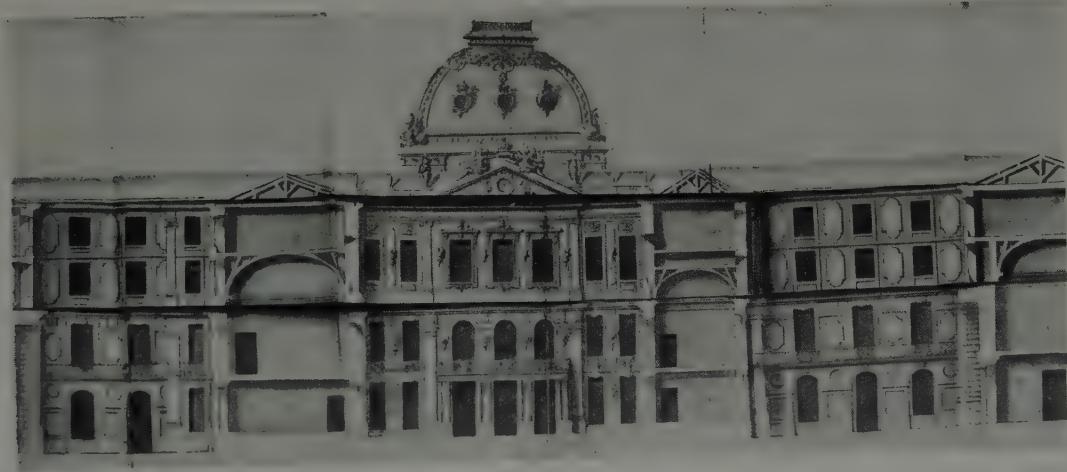


Fig. 6. — « Façade du Château de Versailles du côté de la Cour » (projet).

(Archives Nationales.)

Les dessins, conservés aux Archives Nationales et que nous publions ici, nous apportent la preuve qu'on étudia d'abord un projet où l'on conservait, sinon les meneaux, du moins les fenêtres droites de Le Vau.

Ils nous apportent également la preuve que toutes les parties du nouveau Versailles furent simultanément étudiées, en même temps que des éclaircissements, singulièrement frappants, sur le problème des rapports de Le Brun avec Mansart.

Les documents originaux conservés aux Archives Nationales et relatifs, soit à la décoration intérieure de la Galerie, soit aux grands projets de Mansart, sont

(1) Le tableau du Musée de Versailles prouve qu'il n'y eut pas de mascarons dans le château de Le Vau. C'est un thème décoratif qui n'apparaît qu'en 1678 ; les *Comptes* prétendent, sur ce point, à une légère confusion, faisant allusion, dès 1676, à des masques placés dans l'intérieur du Palais.

au nombre de dix. Plusieurs d'entre eux portent au verso des indications manuscrites, généralement très anciennes ; quelques-uns sont datés des premiers



Fig. 7. — « Profil de la Gallerie de Versailles » (détail du projet général de Mansart).
(Archives Nationales.)

mois de l'année 1679. Si tous sont inédits, certains au moins d'entre eux ont été vus par M. Pierre de Nolhac, ainsi qu'en témoigne une rapide allusion de sa part ; sans doute le versement, postérieur à ses dépouillements, d'un assez

grand nombre de pièces, provenant des archives des bâtiments civils, dans les séries anciennes de la Maison du Roi est-il cependant venu enrichir les cartons et faciliter des rapprochements par quoi une des œuvres les plus

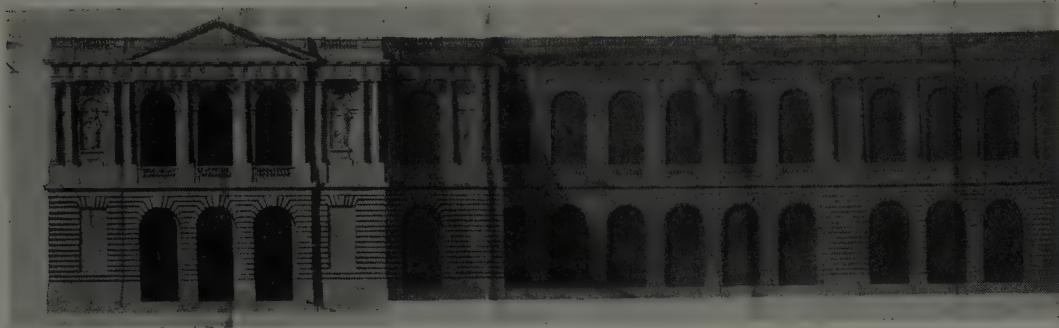


Fig. 8. — Versailles. *Élévation de la façade principale du Palais sur les jardins* (projet, partie gauche).

(Archives Nationales.)

illustres de l'art français réserve au chercheur de nouvelles découvertes.

Il faut joindre à ces documents un dessin exposé actuellement au premier étage de la Vieille Aile, dans le Musée de Versailles. Il provient du Louvre et M. de Nolhac y avait vu justement un premier projet de décoration intérieure de la galerie (1).

Les plus surprenants de ces documents sont, sans aucun doute, les deux admirables dessins en couleur qui nous donnent les coupes et élévations géné-



Fig. 9. — Versailles. *Élévation de la façade principale du Palais sur les jardins* (projet, partie droite).

(Archives Nationales.)

rales du Palais, du côté de la cour, en 1679 (fig. 2 à 6). Ils nous ont, sans

(1) Dans cette même salle du nouveau Musée historique de Versailles figurent également deux esquisses de Le Brun pour le plafond; elles sont d'un intérêt considérable, mais, en ce qui nous concerne, nous entendons n'examiner ici que des questions d'ordre architectural.

contredit, conservé le souvenir du grand dessein de Mansart, de ses vastes pensées de construction de combles majestueux, qui demeuraient, en dépit du témoignage de Blondel, enveloppées d'une atmosphère de doute et de légende et qui se prêtent désormais à la plus passionnante analyse.

L'authenticité de ces pièces est au dessus de toute discussion, seule l'attribution pourrait être contestée. Il semble que M. de Nolhac ait hésité devant ce dernier problème. Et cependant, l'attribution à Mansart s'appuie sur une double certitude. En premier lieu, celle qui résulte de la considération intrinsèque des œuvres, encore que, jusqu'à présent, le nombre des dessins provenant indiscutablement, sinon de ses mains, du moins de son atelier, soit très restreint, — si l'on considère du moins les dessins publiés. De plus, les mentions portées au verso des documents constituent déjà une preuve d'ancienneté, qui se trouve précisée par le fait que les éléments essentiels des premiers travaux exécutés par Mansart dès 1678 : la transformation des façades sur la cour, y figurent, — avec la construction des combles caractéristiques des ailes et pavillons qui les terminaient ; avec la nouvelle façade du corps central, son horloge, son fronton sculpté ; avec les statues assises sur la balustrade — tandis que la décoration des intérieurs est profondément différente de ce qui existe et qui fut entrepris dès les premiers mois de 1679 (la Grande Galerie).

Et en second lieu, si l'on se reporte au recueil de Blondel (1) on constate que la gravure qui accompagne son texte est la reproduction absolument exacte du document des Archives, excepté les parties transformées à la réalisation. C'est une singularité qui n'avait pas été relevée et qui s'explique en même temps qu'elle se découvre : nul doute, à notre avis, que Blondel n'ait utilisé pour son travail les dessins mêmes que nous publions, conservés de tout temps dans les dossiers de Versailles et que, les ayant également attribués à Mansart, il n'ait renouvelé à leur occasion la tradition relative au grand projet abandonné des combles en même temps qu'il les faisait graver.

Seulement nous ne pensons pas qu'il convienne d'adopter simplement ses conclusions et de considérer, suivant la tradition, ce projet comme postérieur à l'achèvement des travaux de 1680 et à la création de la grande façade. C'est, au contraire, avant la mise en train des travaux de Mansart, à l'époque des études, qu'il fut caressé par l'architecte et rejeté par le Roi.

Le troisième dessin publié (fig. 7), une étude particulière d'une des extrémités de la Galerie, est l'agrandissement du parti arrêté pour la Galerie à cette date, et la façade sur les jardins y correspond encore au parti de Le Vau, — fenêtres

(1) J. Fr. Blondel, *L'Architecture française...* 1752.

droites — ainsi qu'en témoignent, au surplus, les recherches et tentatives faites pour assurer indirectement l'éclairage du plafond. Le projet des grands combles, contemporain des remaniements de la façade du côté de l'entrée, a dû être antérieur à toute transformation matérielle de la façade du côté des jardins, cette entreprise étant strictement liée au problème de la construction de la Galerie ; il ne dut jamais s'appliquer au monument immense de 1680, mais seulement à un Palais limité au volume de ce qui constitue aujourd'hui le corps central. C'est parce que Mansart fut contraint par le roi d'abandonner le projet de construction des toitures et des coupoles qu'il tendit tout son effort dans une direction différente.

Bien qu'ils aient, à certains égards, le caractère d'un avant-projet, les dessins des Archives sont d'un intérêt capital pour connaître quelques parties de Versailles aujourd'hui disparues, les charmantes façades des cours de la Reine et des Cerfs — totalement défigurées dès le XVIII^e siècle — revivent, par exemple, devant nous. D'autre part, l'examen de ces études éclaire d'un jour singulièrement frappant le talent personnel de Mansart. La manière dont il se propose de transformer les proportions de l'étage d'attique du corps central force l'admiration des connaisseurs ; on retrouve, dans les six projets superposés, la maîtrise souveraine de l'homme au génie facile et séduisant que nous présente, sans trop de bienveillance, Saint-Simon. Ils peuvent, au surplus, se ramener à deux partis principaux ; on envisageait soit de répéter du côté cour la balustrade à l'italienne de l'autre façade et de doter ensuite le palais de hauts corps de cheminées inspirés du style de la Renaissance, soit d'imprimer un caractère plus majestueux à tout l'ensemble des bâtiments, surmontés d'un dôme qui rappelât celui de Clagny. Il est curieux de voir ainsi le même artiste rattacher Chambord



Fig. 10. — Versailles. « *Élevation de la façade latérale du Palais sur les jardins* » (projet).
(Archives Nationales.)

à l'italienne de l'autre façade et de doter ensuite le palais de hauts corps de cheminées inspirés du style de la Renaissance, soit d'imprimer un caractère plus majestueux à tout l'ensemble des bâtiments, surmontés d'un dôme qui rappelât celui de Clagny. Il est curieux de voir ainsi le même artiste rattacher Chambord

à l'École militaire. C'est la justification de son rôle dans l'évolution des arts.

Ces grands desseins se heurtèrent à la volonté inflexible du Roi, attaché à maintenir, en dépit de tous, le petit château de cartes du règne de Louis XIII. Obligé de rechercher ainsi dans une autre direction la solution du problème posé par la construction de la Galerie, Mansart ne songe pas encore tout de suite à l'immense et simple ordonnance que nous admirons.

Nous publions deux documents (fig. 8 à 10) qui se rattachent apparemment à une série de recherches de sa part pour donner une proportion majestueuse au château limité encore aux proportions de celui de Le Vau. Des coups de crayon paraissent témoigner qu'elles furent la suite immédiate du projet des toitures. La modification des fenêtres est acquise ; mais la transformation des façades de 1670 est singulièrement plus profonde que dans le projet définitif. La suppression de la terrasse exigeait la découverte d'un élément nouveau de composition ; Mansart multiplie les décrochements pour animer sa façade ; il songe à des frontons, supprime l'attique ; il sem-



Fig. 11. — Versailles. « *Profil des plafonds des Cabinets aux bouts de la Gallerie.* » 1679 (projet).

(Archives Nationales.)

ble qu'il ait été quelque peu influencé par la Colonnade du Louvre.

L'idée, véritablement géniale, de Mansart, sera, abandonnant de telles recherches, d'accepter pleinement la servitude qui lui est faite par l'obligation de mettre à l'alignement la façade sur le Parterre d'Eau, et de concevoir une nouvelle ordonnance, aussi respectueuse que possible du passé, dans le cadre que lui donne le développement prodigieux du domaine. Il se bornera à fixer, d'une manière aussi simple que logique, un élément uniforme, emprunté à la pure doctrine des ordres, et il osera, en revanche, le répéter à l'infini comme s'il s'agissait vraiment de quelque élément naturel. Plus de décrochements ou d'artifices mesquins ; deux ailes immenses, prodigieuses, feront de tout le palais

de Le Vau le seul avant-corps d'un monument inouï, conçu non plus à la mesure de l'homme, mais du vaste domaine qui, de toutes parts, n'a plus d'autres bornes que l'horizon. Du même coup se trouve tranché le problème pratique de l'installation de la Cour. On saisit admirablement de la sorte comment le problème, en apparence limité, posé par la suppression d'une terrasse, fut le germe d'une des plus grandioses conceptions qu'ait osées l'art classique.

Après les documents qui éclairent le problème général, voyons ceux qui concernent l'aménagement de la Galerie.

Le lavis qui donne le détail de la décoration figurée sur la coupe d'ensemble (fig. 7), le dessin du Musée de Versailles, un profil des Archives Nationales pour les Salons (fig. 11), nous reportent tous également à une première esquisse de la Galerie. Il était beaucoup plus architectural que décoratif ; il se rapportait, semble-t-il, plutôt à un décor de pierre que de marbre. Au surplus, dès l'origine, la part faite à Le Brun éclate dans l'étude minutieuse du problème technique de l'éclairage.

Deux dessins des Archives nous apportent des renseignements incomparables. Le premier est encore une élévation, au crayon (fig. 12), d'une des extrémités de la Galerie, elle est conforme au projet de Mansart, mais quelques coups de crayon discrets nous montrent la substitution aux niches des pentes illustrées de trophées. L'autre (fig. 13) est singulièrement émouvant ; c'est une feuille d'étude où se lit le progrès des recherches faites par l'architecte pour donner aux croisées leur proportion et leur forme définitive : c'est l'étape décisive, celle qui entraîne également la transformation finale des façades. On saisit ici sur le vif comment la construction de la Galerie, centre visible du Palais, fut aussi le nœud des conceptions de Mansart.

Les trois derniers documents se rattachent au moment où le parti définitif est pris. La régularité de la décoration intérieure des pilastres et des colonnes de

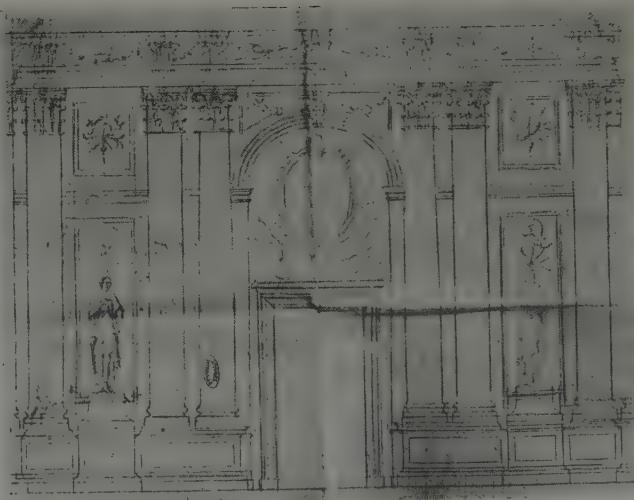


Fig. 12. — Versailles. *Élévation d'un des bouts de la Grande Gallerie (projet).*
(Archives Nationales.)

marbre se heurtait à une difficulté très grande du fait que la distribution des croisées, conservées décidément dans leur nombre et dans leurs rapports anciens, empêchait la mise à intervalles mathématiquement égaux de ces éléments. Les connaisseurs admirent la singulière habileté avec laquelle cette irrégularité matérielle est dissimulée par une répartition savante. Deux dessins (fig. 1) nous montrent la recherche et la trouvaille de la solution définitive et parfaite ; tandis qu'un dernier document la traduit en plan et porte en outre la distribution du travail de marbrerie entre les différents entrepreneurs des bâtiments.

C'est ici apparemment que s'achève le rôle de Mansart. Le reste est du domaine de Le Brun : choix de l'ordre, spécialement inventé, sculpture décorative du plafond. Quant au décor des glaces nous avons montré qu'en réalité il ne fut pas particulier à la Grande Galerie, mais que les Appartements du Roi tout entiers — ceux du moins que créa Mansart, distincts des grands appartements de marbre du temps de Le Vau — ne connurent pas d'abord d'autre revêtement.

Il serait vain de chercher qui de Mansart ou Le Brun eut l'idée de cette décoration. Elle est surtout l'un des résultats de la politique suivie par Colbert pour doter la France de toutes les richesses de l'Europe. Le grand ministre aussi eut sa part dans la création de cette Galerie où se résument vraiment, dans la plus harmonieuse et majestueuse synthèse, les efforts de toute une époque.

PIERRE FRANCATEL



Fig. 13. — Versailles, « *Projet du dessin qui fut fait pour l'augmentation des croisées de la Grande Gallerie* ».

(Archives Nationales.)

BIBLIOGRAPHIE

ARNOLD (Sir Thomas W.). — **Painting in Islam, a study of the place of pictorial art in muslim culture.** Oxford, Clarendon Press, 1928, in-4 de 159 p., planches.

Le livre de Sir Thomas W. Arnold mériterait de trouver dans cette revue une étude approfondie. Il semble, en effet, qu'il ne nous laisse rien ignorer des problèmes que soulève l'histoire de la peinture dans le monde musulman, sujet assez souvent méconnu, et que même il tente de les résoudre. Il suffira pour en convaincre le lecteur de citer les principaux chapitres de ce *compendium*.

L'attitude des théologiens de l'Islam envers la peinture. — Contrairement à ce qui est trop souvent répété, il ne faut pas essayer de distinguer à cet égard entre Sunnites et Chiites, car on trouve des peintures chez les tenants de l'une et de l'autre secte ; en somme, le sort de l'art du peintre est lié à celui des théologiens, unanimes à le condamner. Quand le théologien l'emporte, le peintre disparaît. C'est surtout dans ce chapitre, le plus long de son livre, que Sir Thomas W. Arnold montre la place que l'art du peintre a tenu dans la civilisation musulmane.

Difficultés de l'étude de la peinture musulmane. — Ce sont surtout : la dispersion actuelle des œuvres, les destructions ou les mutilations causées par les événements politiques ou le fanatisme religieux, le mépris pour l'art du peintre qui a fait négliger la biographie des artistes jusqu'en un temps très proche du nôtre, l'abondance des fausses signatures, la difficulté d'identifier les sujets représentés.

Origines de la peinture dans le monde musulman. — Sir Thomas W. Arnold étudie successivement l'influence des traditions antiques filtrées par les églises chrétiennes (surtout les Nestoriens), l'influence des Manichéens (que montrent les fouilles de von Lecoq), l'influence des Sassanides (que prouvent les étoffes, l'orfèvrerie et les rares peintures conservées, telles celles que M. Hackin a découvertes à Bamiyan) et même l'influence chinoise (1^{er} siècle des Tang, 620-720, fouilles de M. Sarre). A l'époque postérieure, il signale particulièrement, depuis l'invasion mongole du XIII^e siècle, l'influence chinoise.

Après ces grands chapitres généraux, des études de détail qui, bien entendu, ne peuvent être absolument complètes : *Les peintres et leur manière de travailler, Les sujets des peintures islamiques, L'art religieux* (on trouvera dans ce chapitre une étude des thèmes tirés de la théologie chrétienne par les artistes musulmans), *Le portrait, L'expression de l'émotion*, etc.

Cette énumération suffit à montrer l'importance de ce travail.

Il convient de signaler, pour finir, la note qui termine la préface de Sir Thomas W. Arnold. Il se plaint de n'avoir pu illustrer son travail d'exemples tirés de notre Bibliothèque Nationale, à cause des exigences excessives de l'administration de cet établissement, qui (outre, je pense, les taxes habituelles) exigeait deux exemplaires de l'ouvrage. Il est infiniment regrettable que des savants étrangers soient amenés à formuler de pareilles plaintes. Ce n'est guère à notre honneur.

P. E.

F. PODREIDER. — **Storia dei Tessuti d'Arte in Italia (Secolo XII-XVIII).** Préface de Paolo d'ANCONA, professeur à l'Université de Milan, Instituto Italiano d'Arti grafiche. Bergame, 1928, in-4, 360 illustr., 11 pl. dont 3 en couleurs.

Aucun historien d'art n'avait encore essayé de donner une vue d'ensemble de l'histoire du tissu italien, mais cette lacune, comme le dit dans sa préface le professeur Paolo d'Ancona, vient d'être comblée par une de ses élèves, M^{me} Fanny Podreider. Dans son intéressante étude, l'auteur nous explique, sous ses aspects variés, le développement de cet art textile depuis sa naissance au XII^e siècle dans le royaume de Palerme, jusqu'au XVIII^e siècle, en passant par la splendide période du XVII^e siècle vénitien. Ces recherches forment un travail réfléchi, patiemment construit sur la base de l'ensemble d'archives et de documents d'art formé par le riche matériel des musées italiens et étrangers, les collections privées et les trésors encore assez ignorés des églises italiennes, les uns et les autres amoureusement et minutieusement scrutés de façon à embrasser tous les côtés du sujet pour arriver à en dégager l'exacte vérité. L'auteur retrace l'évolution des motifs décoratifs et affronte hardiment le problème si difficile des dates. Des tableaux, des fresques et même des sculptures peuvent admirablement aider à éclairer le développement d'un motif textile et même à en fixer la date, et nous trouvons en abondance des documents de cette nature dans le volume. Ils servent à déterminer les relations qui existent entre le tissu et le style décoratif général d'une époque, à établir les rapports réciproques de toutes les formes d'art. On peut observer que cet art textile, nécessaire par excellence, mieux que tous les autres arts, peut-être, reflète

le goût et les tendances des divers états et civilisations. M^{me} Podreider recherche l'origine de ces motifs décoratifs et ainsi nous apprenons que leurs premiers éléments viennent de la Perse, le grand marché de la soie, qui bientôt passe sous la domination chinoise pour perdre là son originalité. La dépréciation de la monnaie dans l'empire mongol favorisa l'exportation des étoffes persanes et chinoises surtout, grâce aux marchands arabes et italiens, et les tissus chinois, si mouvementés, si capricieux, apportèrent en Italie une moisson de motifs nouveaux : des feuilles et des fleurs de lotus, des dragons, des animaux fantastiques, des rayons et des sphères ardentes. Les fabriques locales italiennes adoptèrent peu à peu ces nouveaux sujets de décoration, et un tourbillon envahit les paisibles motifs primitifs. La fleur de lotus se transforma vite en Italie en pins et grenades qui triompheront dans les magnifiques velours vénitiens.

L'auteur, tout en restant dans les limites qu'elle s'est tracées, pénètre dans les domaines les plus divers, connexes à cette étude, et elle nous rend par là cette histoire plus compréhensive et plus vivante. Elle nous montre ainsi la lutte et la rivalité des différentes villes italiennes entre elles, Florence, par exemple, ne craignant pas de recourir à tous les moyens, fût-ce le feu, pour anéantir Sienne sa rivale et garder ainsi sa supériorité. M^{me} Podreider complète son volume par un guide descriptif à travers les collections d'étoffes d'art dans les musées italiens dont elle a fait mention dans son livre. De nombreuses reproductions provenant des musées, collections et églises de tous les pays illustrent le beau volume, où avec infiniment de plaisir nous apprenons quantité de choses.

LILIANE DONS

Le Gérant : Georges LAMBERT.

IMPRIMERIE DES LETTRES ET DES ARTS, BOIS-COLOMBES - TÉL. 275. — CH. PETIT, Administrateur-Directeur.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

NOVEMBER 1929

ENGLISH SUMMARY

CLAUDE LORRAIN'S PAINTINGS

IN THE YOUSSOUPOFF AND STROGANOFF COLLECTIONS

by SERGE ERNST

Mr. S. Ernst devotes his article to five of the principal paintings by Claude Lorrain, which adorned the two richest and oldest Russian collections, namely those of the Princes Youssoupoff and Earls Stroganoff at St. Petersburgh.

In the Youssoupoff collection there are four paintings by Claude: "The Abduction of Europa", "The Fight on the Bridge", "The Arrival of Aeneas in Italy", and "The Evening among the Roman Ruins"; in the Stroganoff collection there is only one: "The Landscape with peasants dancing".

"The Abduction of Europa", the myth of King Agenor's daughter, carried off by the white bull on the blue waters of the Ionian sea, was one of the themes which Claude Lorrain preferred.

It is one of the artist's master-pieces. The blue sea, as it were a precious stone, the luminous sky, the fine group of trees where we seem to hear the breath of the fresh breeze, all the divine music of the elements are admirably rendered, with extraordinary delicacy and freshness and a really magical transparency. Mr. Ernst analyses the four hitherto known variants of this composition, as well as the drawings on the same subject by the master. He gives an exact history of each replica.

"The Fight on the Bridge" was painted as a

pendant to "The Abduction of Europa". Its theme is unusual; this fight on the bridge, these shepherds fleeing with their terrified flocks were probably suggested to the poet by some ancient legend, or perhaps by some much more recent event. However, as is often the case in Claude's work, the subject, which at first seems to be purely anecdotic, subsequently becomes a symbol, full of life and gravity. This tumult, this fright, in this admirable landscape, before nature in so radiant and so calm a mood, in this clear ether, by the side of this smiling sea — what bitterness in this antithesis!

It is with the help of the drawings that we come to know the three variants of this painting. Moreover the writer of the article draws our attention to a sketch by Claude for the painting in the Youssoupoff collection, which is at present in Paris.

The two other paintings by this artist in the Youssoupoff collection also form a pendant. "The Morning" and "The Evening of the Roman Empire".

There are a few variants of these compositions. Mr. Ernst draws attention to them as well as to the engravings and drawings of them and to the reduced replicas (which are at Grosvenor House, the Duke of Westminster's home).

The painting in the Stroganoff collection

also represents one of the artist's favourite subjects; his work includes a great number of similar paintings and drawings. Its theme is essentially Italian and dear to Claude Lorrain (Cf. "The Village Fete" at the Louvre, "The Mill" or "The Marriage of Isaac and Rebecca" at the Doria Gallery in Rome, "The Village Dance" in the Duke of Westminster's collection, etc., the etchings and drawings at the Louvre, at the Uffizi Galleries, at the British Museum and in the King of England's collection, etc.). This painting is a new and the most successful treatment of the subject. The landscape, fresh, green and so clearly depicted, so transparent, with blue mountains in the distance and majestic trees in the fore-ground, is animated by small figures by peasants dancing, a bright vision of happiness, which was to return to earth two hundred years later in Corot's landscapes. There is in this painting

an extraordinary delicacy and softness, the lighting is admirable; it has those qualities, which later on his imitators could neither understand nor succeed in introducing into their work.

In the middle of the 18th century this painting belonged to the celebrated lover of arts Eveline Pirpont, Duke of Kingston. His widow, intending to settle down definitely in St. Petersburgh, had it moved there in 1777. As at this time the Duchess did not own a house at St. Petersburgh, she asked Earl J. G. Tchernicheff to find a place for these paintings in his sumptuous mansion. Two years later the Duchess bought a house and wished to regain possession of her paintings. Earl Tchernicheff however refused to return them, stating that the Duchess had given them to him as a present. Later on Earl Tchernicheff handed over Claude's painting to Earl Stroganoff.

THE MASTER OF THE LEGENDE OF MARY MAGDALEN

by JEANNE TOMBU

Mademoiselle J. Tombu tries to bring out the characteristic features and to trace the evolution of the art of the Master of the Legend of Mary Magdalen.

She analyses the different phases of the artist's career and primarily his early work. She then goes on to consider the work done during his mature years and finally in his old age. She devotes a special chapter to his portraits. She arrives at certain conclusions concerning his style, the circles he frequented and the period at which he lived.

The Master of the Legend of Mary Magdalen certainly was deeply influenced by the Brussels school. As a young man he collaborated in a Brussels creation, the triptych of the "Miracles of Christ" at Melbourne. His prolific work, which was successively influenced by Rogier Van der Weyden and Bernard Van Orley, has all the characteristics of the Brussels school.

From certain of his portraits we can state that he started his career before 1490; the portrait of Mary of Hungary was painted after 1526. He was not, therefore, as has been sometimes said, a pupil of Bernard Van Orley, nor was he already old in 1500.

His style, which is marked by some very original traits, is far from archaic, and he tries to follow the contemporary movement. Like the majority of Brussels artists of his time, he is more interested in the decorative character of the composition than in the delicacy of the execution. Although particularly unskilful at the outset of his career, he subsequently arrived at considerable technical efficiency. His colouring has the qualities of 15th century painting.

His portraits show that members of the highest society sat for him, for they chiefly represent ladies and gentlemen, who were attached to the court or had an official

appointment. The number of his devotional paintings prove how much appreciated they were. The donors, which it has been possible to identify, were all either from Brussels or Malines.

It is not impossible that about 1515 the Master of the Legend of Mary Magdalen, who was a native of Brussels, settled for some time in Malines, where the presence of Margaret of Austria and of her court attracted a great number of artists. This would constitute a

natural explanation of the artist's choice in connection with the execution of the twenty fifth panel of St Rombaut.

Some of his paintings seem to prove that he was in touch with the Court of Spain and travelled in this country.

Mademoiselle Tombu concludes her article by trying to identify the painter. She agrees with M. Hulin de Loo in the supposition that he might have been one of the brothers of Catherine Van der Stoet.

MANSART'S GREAT DESIGN FOR VERSAILLES

by PIERRE FRANCATEL

In his article Mr. P. Francastel sets forth the genesis of the Versailles Gallery. From a precious document, published in Colbert's "Correspondence", we learn that Louis XIV himself drew up a programme setting forth the conditions, which the most skilled architects of the time would have to fulfill when submitting their plans.

A second document, also published in Colbert's "Correspondence", is the critical analysis of the plans, which were subsequently submitted to what was a real competitive examination, Le Vau carrying off the first prize. It is evident that his success was essentially due to the fact that it was he who had the most closely followed the monarch's ideas.

After Le Vau's death in 1670 all the designing and decoration of Versailles fell into Le Brun's hands. The striking successes he had obtained both with the Great Apartments and the wonderful Ambassador's Staircase had established his reputation. No doubt he desired as eagerly as the King the construction of the projected gallery, which would be the crowning point of his fame, the prize of his incessant efforts.

The work undertaken in 1679 modified the general programme; Versailles, which was originally a hunting box, then an Italian palace, was to become the centre of the monarchy and the principal master-piece of the French classical age.

Owing to the plan of moving the Court and certain Government departments, the possibility of further construction had to be contemplated. A decorator could not remain sole director of works at Versailles; a chief architect again became necessary. This was the post given to Mansart.

The basis of Le Vau's plan was limited to the construction of an Italian "enveloppe" around the small brick castle erected in Louis XIII reign. The façade from the decorative point of view comprised three motives: statues on the level of the attics surmounted each column, trophies replaced these on the balustrade, and bas-reliefs in the intercolumniations separated the first floor windows from the attics.

Mansart almost entirely suppressed the bas-reliefs. He arranged the façade in such a way as to extend considerably the prospect; the disappearance of mediocre elements is one of the first signs of his majestic designs.

The change in the casements gave a better light within the rooms and resulted in the suppression of mullions. The keys of the arches of the ground floor were adorned with masks representing the different ages of man. Mansart's work is a triumph of logic and good taste.

This perfect ordonance was not an immediate discovery. The designs, which are at the Archives Nationales show that, according to

the first plan submitted for consideration, Le Vau's straight windows, if not his mullions, were to have been maintained.

There are ten documents, which either concern the interior decoration of the gallery or illustrate Mansart's great ideas; on the backs of several of these there are remarks in manuscript, most of which belong to a very early epoch, some having been dated during the first months of 1679.

The most surprising of these documents are undoubtedly the two admirable designs in colour, showing the general plan and elevation of the side of the Palace looking towards the court yard in 1679. They illustrate Mansart's great design. The authenticity of these documents is beyond all doubt. There are two unquestionable reasons for attributing them to Mansart. Firstly, the remarks on the backs of the documents are a proof of their age; the essential characteristics of Mansart's first works carried out in 1678 are noticeable in them, whereas the design of the interior decoration is very different from the existing one, started at the beginning of 1679. Secondly, on referring to Blondel's collection we notice that the engraving, which illustrates his text, is the exact reproduction of the document of the Archives, with the exception of certain parts, which were modified when the design was executed. There is no doubt that Blondel used these designs, which had always been preserved among the Versailles papers and that he also attributed them to Mansart.

The third design is the enlargement of the plan selected at this time for the Gallery and of the attempts made to assure an indirect lighting of the ceiling; it cannot possibly have applied to the immense building of 1680, but merely to a palace of limited dimensions, which today constitutes the central part.

Although in certain respects the designs at

the Archives may be considered as a tentative plan, they are intensely interesting in so far as they reveal to us certain parts of Versailles, which have now disappeared: for example the charming façades of the Queens' and Stags' yards, which were completely disfigured in the 18th century. Moreover the study of these designs throws a strikingly clear light on Mansart's talent.

As regards the modifications to the proportions of the building there were two alternative solutions; either to bring on to the court-yard side the Italian balustrade, which was on the other façade, and to erect tall chimneys in the style of the Renaissance, or to confer upon the ensemble of the building a more majestic character and surmount them by a dome similar to that of Clagny.

These great ideas ran counter to the King's inflexible determination, who, in spite of all, was eager to maintain the small and frail country house built under Louis XIII.

Two documents published by Mr. Francastel apparently form part of a series of designs made by the architect, the object of which was to endow with majestic proportions the Palace, still restricted to those conceived by Le Vau. Mansart merely determined the uniformity of the style; he decided that two immense wings would convert the entire palace of Le Vau into the only fore-part of a building, conceived, not according to man's stature, but in conformity with the vastness of the domain, which on all sides is only limited by the horizon.

Mr. Francastel, after publishing the documents, which throw light on the general problem, publishes those concerning the arrangement of the Gallery; it is manifestly the centre of the Palace and was also the heart of Mansart's conceptions. According to the writer of the article the decorative designs were chiefly due to Le Brun.

- GALERIES - KLEINBERGER

PARIS NEW-YORK
9, Rue de l'Échelle 12 East 54th Street



TABLEAUX ANCIENS

Spécialités :
École Hollandaise Flamande
et Primitive

R. C. Seine 171.152

BEAUX-ARTS

Chronique des Arts et de la Curiosité

paraissant le 15 de chaque mois
Le numéro de trente-deux pages : 4 frs

ABONNEMENTS

FRANCE

Un an : 40 francs Six mois : 21 francs

ÉTRANGER

Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm

Un an : 50 francs Six mois : 27 francs

Autres Pays

Un an : 60 francs Six mois : 32 francs

Les abonnés d'un an à

La Gazette des Beaux-Arts

bénéficient d'une réduction de 20 francs
sur l'abonnement annuel de BEAUX-ARTS

La Gazette des Beaux-Arts

106, Boulevard St-Germain, Paris-6^e

GOTHIQUE

ET

RENAISSANCE

M. & R. STORA

32 B^{is}, BOULEVARD

HAUSSMANN

PARIS

R. C. Seine 58.476

**

TROTTI & C^{IE}

8, Place Vendôme, 8
PARIS



TABLEAUX DE MAITRES

Éditions de la "Gazette des Beaux-Arts"
106, Boulevard Saint-Germain, PARIS (6^e)

Vient de Paraitre :

J. LIEURE
LA VIE ARTISTIQUE
DE
Jacques Callot

2 volumes in-4°: 600 fr.

LIBRAIRIE JULES MEYNIAL

Successeur de E. JEAN FONTAINE

Maison Fondée en 1833

BEAUX LIVRES ANCIENS ET MODERNES

Vente et Achat de Livres rares et précieux des XV^e et XVI^e siècles. — Editions originales du XVII^e siècle. — Livres illustrés des XVIII^e et XIX^e siècles.

Beaux-Arts — Reliures anciennes — Manuscrits
Dessins — Estampes

EXPERTISES — CATALOGUE MENSUEL F° — VENTES PUBLIQUES
30, Bd Haussmann — PARIS (9^e)
Téléph. : Provence 89-08

CHEMINS DE FER DE L'EST

Relations entre la FRANCE, l'ITALIE, l'AUTRICHE, la YOUGOSLAVIE, la HONGRIE et la ROUMANIE
A PARTIR DU 7 OCTOBRE

La compagnie de l'Est, de concert avec les Chemins de Fer Fédéraux Suisses et Autrichiens, a décidé de maintenir dans ses éléments essentiels l'organisation mise en vigueur depuis le 15 Mai dernier pour les relations rapides de Paris dans la matinée vers la Suisse et ses an-déla, vers l'Italie, le Tyrol, l'Autriche, la Yougoslavie, la Hongrie et la Roumanie.

Mais, par suite du changement d'heure, le rapide de toutes classes quittant Paris à 7 h. 30 pour Bâle aura son départ avancé à 7 h. à partir du 7 Octobre; il arrivera à Bâle à 13 h. 14 (heure Europe occidentale) et continuera à comporter des voitures directes pour Vienne (3^e cl.), pour Bucarest (1^{re} et 2^e cl.) via Vienne et Budapest, pour Belgrade (2^e et 3^e cl.) et pour Milan (1^{re} et 3^e cl.) via Chiassa, avec arrivée à Milan le même soir à 22 h. 25.

Wagon-restaurant de Paris à Bâle.

A partir du 7 octobre également, un nouveau train réservé aux voyageurs de 1^{re} et 2^e classes, partira de Paris à 9 h. 45 pour Bâle, où il arrivera à 17 h. (heure Europe occidentale). Il assurera pendant l'hiver les relations qu'établissait l'été le train Suisse-Vosges-Rapide, quittant Paris à 10 h. 45. Sa composition comportera un wagon-restaurant et des voitures directes pour Epinal (arr. 16 h. 09) et pour Budapest (arr. le lendemain à 21 h. 40).

Le rapide partant de Paris pour Belfort et Bâle à 12 h. 30 aura son départ avancé à Midi, il assurera avec Bar-sur-Aube, Chaumont, Chalindrey, Vitrey, Jussey, Port-d'Atelier et Epinal, les relations qui s'établissaient au moyen du train quittant Paris à 1 h. 40 et qui cessera de circuler jusqu'au 15 mai 1929.

GEORGIAN ART

(1760—1820)

An Introductory review of English Painting, Architecture, Sculpture, Ceramics, Glass, Metalwork, Furniture, Textiles and other Arts during the reign of George III.

CONTENTS :

INTRODUCTION	By Roger Fry
PAINTING	By J. B. Manson
	(Reynolds, Gainsborough, Romney, Turner, Constable, Crome, Cotman, Wilson, Bonington, Girtin, Morland, Stubbs, Blacket, etc.)	
FURNITURE & INTERIOR DECORATION	By Oliver Brackett
ARCHITECTURE & SCULPTURE	By Geoffrey Webb
CERAMICS, GLASS	By Bernard Rackham
	(Wedgwood, Wheeldon, Leeds, Chelsea, Derby, Worcester, Bow, Bristol, Flint and Cut Glass.)	
TEXTILES	By A. F. Kendrick
	(Tapestries, Carpets, Spitalfields Silks, Printed Cottons.)	
METALWORK	By W. W. Watts
	(Silver, Sheffield Plate, Base Metals.)	
THE MINOR ARTS	By Louise Gordon-Stables
	(Miniatures, Enamels, Jewellery, Tea-caddies, Silhouettes and Papier-Mâché.)	

Containing 70 pages of plates in colour and monotone illustrating upwards of 200 subjects. Royal Quarto (12 1/4 in. by 9 1/2 in.). Bound in cloth gilt. Price 30s. net. (Foreign postage 2s. 6d.) U. S. A. \$10.00. An illustrated prospectus will be sent on request.

THE BURLINGTON MAGAZINE, Bank Buildings, 16a St. James's St., London, S.W. 1
Charles Scribner's Sons, Fifth Avenue New York.

Les Fils de Léon Helft

CURIOSITÉS

SPÉCIALITÉ D'ORFÈVRERIE

— ANCIENNE —

4 - Rue de Ponthieu - 4

PARIS (8^e)

CHEMINS DE FER DU NORD

Le Réseau de la Vitesse du Luxe et du Confort

PARIS-NORD à LONDRES

Via Calais-Douvres

Via Boulogne-Folkestone

Traversée maritime la plus courte
Cinq services rapides dans chaque sens

Via Dunkerque-Tilbury

Service de nuit — Voitures directes à Tilbury
pour le centre et le nord de l'Angleterre

SERVICES RAPIDES

entre la France, la Belgique et la Hollande,
l'Allemagne, la Pologne, la Russie,
les Pays Scandinaves et les Pays Baltes

SERVICES PULLMAN

Paris à Londres *Flèche d'Or*
Paris-Bruxelles-Amsterdam *Etoile du Nord*
Paris-Bruxelles-Anvers *Oiseau Bleu*
Calais-Lille-Bruxelles

Pendant la saison d'Eté

LONDRES — BOULOGNE — VICHY

Pour tous renseignements, s'adresser Gare du Nord à Paris



CASABLANCA. — Boulevard du 4^e Zouaves.

Allez au Maroc

1^o) **Par Bordeaux-Casablanca.** — Départ de Bordeaux, trois fois par mois l'hiver, une fois par semaine l'été. Traversée en 3 jours. Billets directs et enregistrement direct des bagages.

2^o) **Par Gibraltar-Casablanca.** — Billets directs et enregistrement direct des bagages pour Gibraltar. Service hebdomadaire de Gibraltar à Casablanca, 15 heures de mer environ.

3^o) **Par Algésiras-Tanger** — Billets directs et enregistrement direct des bagages pour Algésiras. Traversée quotidienne Algésiras-Tanger en 3 h. De Tanger à Casablanca par Rabat, train avec voitures Pullman et service automobile quotidiens.

4^o) **Par Toulouse-Casablanca (par avion).** — Chemin de fer jusqu'à Toulouse, voie aérienne de Toulouse à Casablanca. Billets de chemin de fer et d'avion délivrés conjointement.

5^o) **Par Port-Vendres-Oran-Oujda.** — Trains rapides et express jusqu'à Port-Vendres-quai Maritime, par Limoges-Toulouse ou Bordeaux, service hebdomadaire par paquebot rapide entre Port-Vendres et Oran. Entre Oran et Oujda, Taza, Fez, Meknès, Rabat, Casablanca, Marrakech et Mogador, trains express quotidiens ou services rapides d'automobiles.

Train rapide de Luxe "Sud-Express" quotidien entre Paris, Bordeaux et Madrid. — Service tri-hebdomadaire de luxe entre Madrid et Algésiras

Pour tous renseignements consulter le *Livret-Guide officiel de la Compagnie d'Orléans*.

CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON ET A LA MÉDITERRANÉE

Sur la Route d'Hiver des Alpes en autocar P.L.M.

Les services automobiles de la Route d'Hiver des Alpes fonctionnent entre Nice et Aix-les-Bains Mont Revard. Deux départs par semaine dans chaque sens: jeudi et dimanche de Nice; mercredi et dimanche d'Aix-les-Bains.

Jusqu'au 20 décembre, un troisième service fonctionne entre Nice et Grenoble : départ de Nice le mardi, de Grenoble le samedi.

Le parcours de Nice à Aix-les-Bains s'effectue en trois jours par Entrevaux, Annecy, Sisteron, le col de la Croix-Haute (1.176 m.), Grenoble, le col de la Porte (1.354 m.) et Saint-Pierre de Chartreuse ou vice-versa.

DU 21 DÉCEMBRE AU 28 FÉVRIER, LES SERVICES SONT PROLONGÉS D'AIX-LES-BAINS SUR CHAMONIX AFIN DE RELIER ENTRE ELLES LES GRANDES STATIONS DE SPORTS D'HIVER : CHAMONIX, COMBLIOUX, MÉGEVE, AIX-LES-BAINS-MONT REVARD, SAINT-PIERRE DE CHARTREUSE ; ILS ONT LIEU TROIS FOIS PAR SEMAINE DANS CHAQUE SENS DU 21 DÉCEMBRE AU 31 JANVIER, TOUS LES JOURS DU 1^{er} AU 28 FÉVRIER.

DU 1^{er} MARS AU 20 MAI, LES SERVICES CONTINUENT A FONCTIONNER CHAQUE JOUR, MAIS ILS N'ONT LIEU QU'ENTRE NICE ET AIX-LES-BAINS.

CHEMINS DE FER DE L'ÉTAT

Relation directe entre l'Angleterre
le Sud-Ouest de la France et l'Espagne

PAR

le Rapide Manche - Océan de Dieppe à Bordeaux

via Rouen - Le Mans - Nantes - La Rochelle

Correspondance avec le bateau Dieppe-Newhaven

LIAISON LA PLUS PRATIQUE ET LA PLUS ÉCONOMIQUE

Londres - Dieppe - Bordeaux

Voitures directes

Compartiments-Couchettes

Toutes classes

Wagon-Restaurant

Correspondance avec Le Havre, Granville,
Rennes, Angers et Cholet.

Pour tous renseignements, s'adresser aux Gares
du Réseau de l'État.

ANTIQUITÉS PERSANES

.....

NAZARE-AGA

3, Avenue Pierre I^{er} de Serbie (XVI^e)

10 h. à Midi — 14 h. à 19 h.

.....

Téléphone : Passy 76-69



ÉDITIONS

DE LA

Gazette des Beaux-Arts

106, Boulevard Saint-Germain -- PARIS (6^e)

DEGAS

PAR

PAUL JAMOT

Un volume in-4° carré, broché, de 160 pages de texte et 76 planches hors texte.

Prix : 120 fr.

GALERIE D'ART

Arthur SAMBON

7, SQUARE DE MESSINE, 7

Téléph. : CARNOT 43-37

Tableaux de Maîtres

Sculptures

Objets de haute Curiosité

EXPERT AUPRÈS DU TRIBUNAL CIVIL
DE LA SEINE ET DES DOUANES FRANÇAISES

A la Croix de Lorraine

Maison fondée en 1760

.....

**EXPÉDITIONS
& TRANSPORTS
D'OBJETS D'ART**

CHENUE

EMBALLEUR

des Manufactures Nationales et des Musées

5, Rue de la Terrasse

P A R I S

TÉLÉPHONE : WAGRAM 03-11

J. CHENUE, Corresp. à Londres

R. C. Seine 27.032

VERS UN PARIS NOUVEAU?

**« C'est la question à l'ordre du Jour
au Parlement, au Conseil Municipal. »**

Les "Cahiers de la République des Lettres" présentent par la voix des personnalités les plus autorisées : hommes politiques, historiens, architectes, hygiénistes, écrivains, artistes, les multiples aspects de la question et les solutions qui s'imposent :

LOUIS BÉRAUD, JEAN-JACQUES BROUSSON, LE CORBUSIER
LOUIS DAUSSET, GEORGES DELAVENNE, LUCIEN DUBECH
PIERRE D'ESPEZEL, MAURICE DE FLEURY, GEORGES HILAIRE
FERNAND LÉGER, HENRI LUCAS, ANDRÉ MORIZET, HENRY
PUGET, GIL ROBIN, LÉANDRE VAILLAT, LUCIEN ZIMMER

Avec les opinions de

MM. JACQUES BAINVILLE, GEORGES LE CARDONNEL
GILBERT CHARLES, LOUIS DIMIER, JOSEPH FONT-BERNAT,
FUNCK-BRENTANO, FRANTZ JOURDAIN
LÉVY-DHURMER, ADOLF LOOS, DANIEL SERRUYS
FRIEDRICH SIEBURG, GEORGES WILDENSTEIN, ETC...

Un exposé des seuls arguments qui comptent :
LES FAITS

12^e Cahier de la République des Lettres, des Sciences et des Arts

39, Rue La Boëtie - PARIS

1 volume in-16, 144 pages, 12 planches de photos aériennes. . . 9 fr.